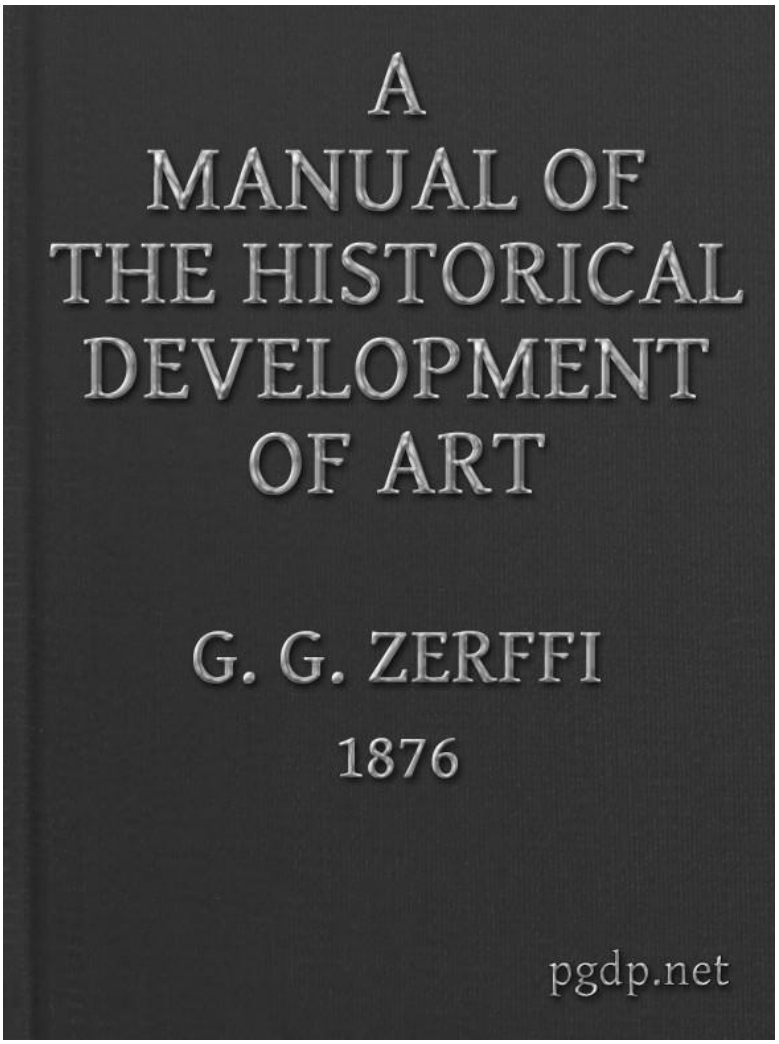
Руководство по историческому развитию искусства: доисторическое — древнее — классическое — раннехристианское; с особым упором на архитектуру, скульптуру, живопись и орнаменты

Г. Г. Зерффи



Электронная книга проекта "Гутенберг" Руководство по историческому развитию искусства

Эта электронная книга предназначена для использования любым человеком в любой точке Соединенных Штатов и большинства других частей мира бесплатно и практически без каких-либо ограничений. Вы можете скопировать его, раздать или повторно использовать в соответствии с условиямилицензии Project Gutenberg, прилагаемой к этой электронной книге, или онлайн по адресу www.gutenberg.org. Если вы находитесь не в Соединенных Штатах, вам придется ознакомиться с законами страны, в которой вы находитесь, прежде чемпользоваться этой электронной книгой.

Название: Руководство по историческому развитию искусства

Автор: Г. Г. Зерффи

Дата выхода: 25 декабря 2013 г. [Электронная книга № 44509]
Последнее обновление: 23 октября 2024 г.

Язык: Английский

Кредиты: Электронный текст подготовлен Дэвидом Гарсией, Мэрилинд Фрасер-Канлифф и командой онлайн-корректоров. (http://www.pgdp.net) из изображений страниц, щедро предоставленных проектом библиотеки Google Books (http://books.google.com)

*** НАЧАЛО ПРОЕКТА "ЭЛЕКТРОННАЯ КНИГА ГУТЕНБЕРГА - РУКОВОДСТВО По ИСТОРИЧЕСКОМУ РАЗВИТИЮ ИСКУССТВА"***

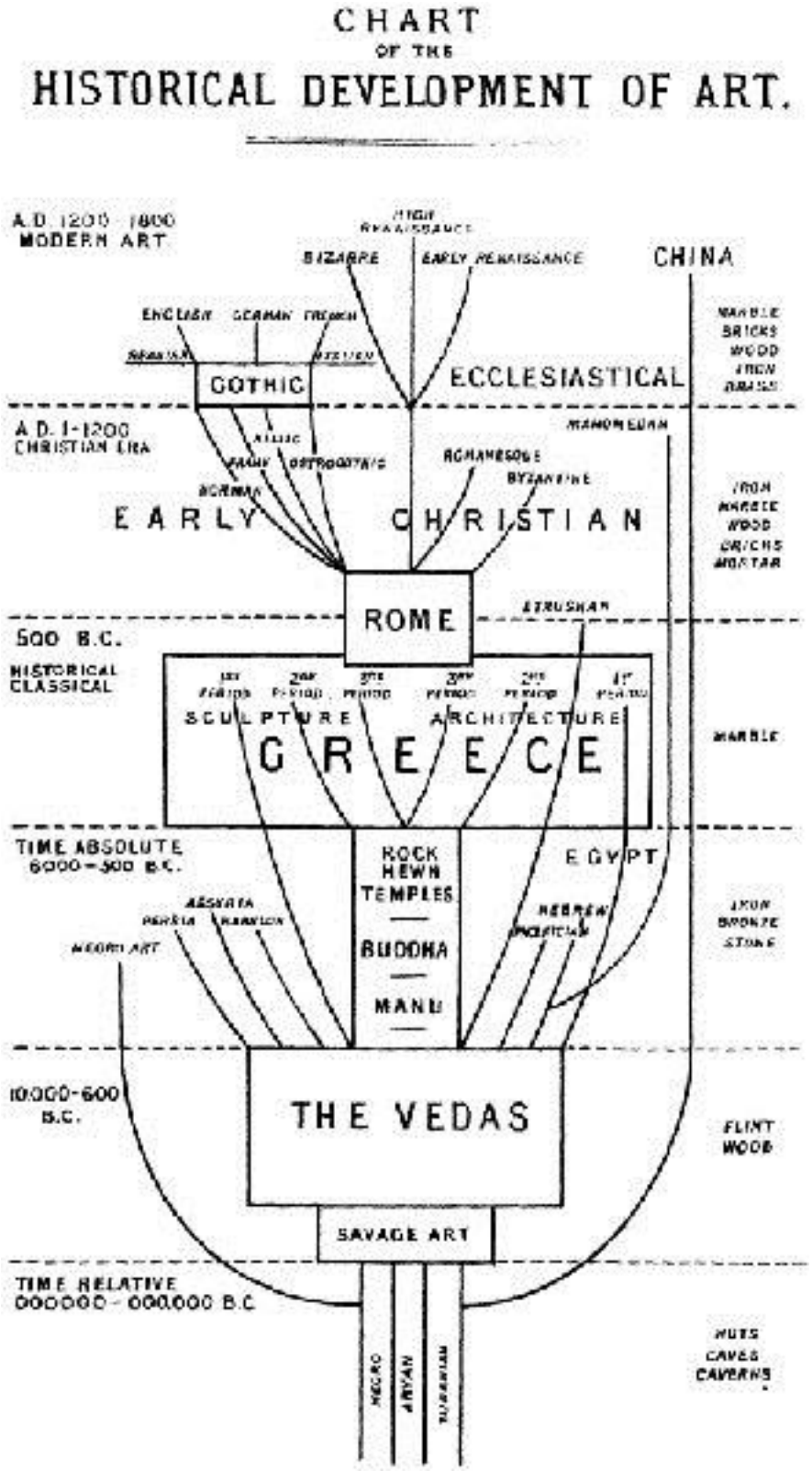
Электронная книга проекта "Гутенберг", Руководство по историческому развитию искусства, Г. Г. (Густавус Джордж) Зерффи

Примечание: Изображения оригинальных страниц доступны в проекте библиотеки Google Books. Посмотреть http://www.google.com/books?id=sqIZAAAAYAAJ

Изображение обложки книги создано автором и находится в общественном достоянии.

Транслитерации греческого языка, сделанные переводчиком, заключены в {фигурные скобки}.

РУКОВОДСТВО По ИСТОРИЧЕСКОМУ РАЗВИТИЮ ИСКУССТВА



(Щелкните изображение, чтобы получить увеличенную версию)

РУКОВОДСТВО По ИСТОРИЧЕСКОМУ РАЗВИТИЮ ИСКУССТВА
доисторического-Древнего—классического—раннехристианского—С ОСОБЫМ УПОРОМ На архитектуру, скульптуру, живопись и орнаменты

АВТОР Г. Г. ЗЕРФФИ, доктор философии, F.R.S.L.
ОДИН ИЗ ЛЕКТОРОВ ЕЕ ПРЕВОСХОДИТЕЛЬСТВА КАФЕДРЫНАУКИ И ИСКУССТВА.

ЛОНДОН: HARDWICKE & BOGUE, ПИКАДИЛЛИ, 192, W.
1876.

ЛОНДОН: НАПЕЧАТАНО ИЗДАТЕЛЬСТВОМ "СПОТТИСВУД И КО", НЬЮ-СТРИТ-СКВЕР
И ПАРЛАМЕНТ-СТРИТ

Право на перевод зарезервировано.

Эта книга посвящается
Э. Дж. ПОЙНТЕРУ, эсквайру, вице-ГУБЕРНАТОРУ
ХУДОЖЕСТВЕННЫХ УЧЕБНЫХ ЗАВЕДЕНИЙ ЮЖНОГО КЕНСИНГТОНА,

В ЗНАК ПРИЗНАНИЯ ЕГО ГЕНИАЛЬНОСТИ КАК ХУДОЖНИКА, И ЕГО НЕУСТАННЫХ УСИЛИЙ ПО ПРОДВИЖЕНИЮ ВЫСШЕГО ХУДОЖЕСТВЕННОГО ОБРАЗОВАНИЯ.

ПРЕДИСЛОВИЕ.

Более чем восьмилетний опыт работы лектором по "Историческому развитиюискусства’ в Национальной художественной школе Южного Кенсингтона убедил меня в необходимости короткого и сжатого пособия, которое должно служить как публике, так и студентам руководством по изучению истории искусства. Во всех наших учебных заведениях, колледжах и женских гимназиях изучение истории искусств, которая должна была бы составлять один из важнейших предметов нашей образовательной системы, полностью игнорируется. Предложить такое исследование и побудить к нему - вот цель этой книги. Было бы невозможно исчерпать в коротком томе даже тот раздел предмета, который я предлагаю рассмотреть, и самое большее, что можно сделать, - это дать общие сведения, которые должны быть дополнены дальнейшими исследованиями.

Искусство, наконец, занимает у нас более выгодное положение благодарявлиянию оплакиваемого принца-консорта, которому мы, несомненно, обязаны возрождением культуры наук и искусств, и неутомимым усилиям правительства, подкрепленным щедрыми грантами парламента. Но от public можно желать гораздо большего. Если ‘Национальная ассоциация содействия развитию социальных наук’ является верным отражением нашей интеллектуальной позиции, то мы, конечно, еще не достигли очень высокого положения как художественная национальная организация. В течение двадцати лет Ассоциация собиралась и обсуждала самые разные темы, и в этом году, в *первый* раз, образованным социалистам пришло в голову, что в человечестве существует такой фактор, как искусство, и конгресс разрешил открыть художественную секцию под председательством г-на Э. Дж. Пойнтера, Р.А., директора "Национальной художественной школы". *Четыре* вопроса были предложены для обсуждения, и я дал предварительные ответы на них перед открытием конгресса в своей вводной лекции перед студентами Художественной школы. Эти ответыпослужат многими причинами для выпуска этой книги, и поэтому я привожу их здесь вместе с вопросами, к которым они относятся.

1. "Каковы наилучшие методы обеспечения улучшения уличной архитектуры, особенно в том, что касается ее связис общественными зданиями?"

Ответ.—Архитекторы должны быть обучены истории искусств, чтобы не допускать вопиющих анахронизмов при использовании кирпича, строительного раствора, камня, железа, дерева или любого другого строительного материала. Наша уличная архитектура не может улучшиться до тех пор, пока мы позволяем любому *оригинальному* гению *копировать* средневековые причуды и случайным образом возрождать ушедшие в прошлое чудовища, что совершенно противоречит духу нашего времени.

2. "Как наилучшим образом можно обеспечить поощрение художественного оформления стен, особенно фресок?"

Ответ.— Этого можно было бы достичь, расширив сферу национальных интересов за пределы скачек, охоты на голубей и выслеживания оленей, покупки старинного фарфора, средневековых подсвечников, кувшинов и подносчиков или старых картин, которые едва можно увидеть; и распространив наш общий интерес к искусствуна наших собственных талантливых художников, даже если они не все могут быть Майклами Анджелосами или Рафаэлями. Мы могли бы позволить им украшать стены наших городских домов, общественных зданий, часовен, церквей, банков и музеев. Однако мы должны сначала приучить их умы к правильному пониманию истории искусства, мировой истории и славной истории Англии, таким образом обогатив их воображение прославленными деяниями прошлого, в которых они могут отражать наше нынешнее состояние и предвещать постояннноприближающееся славное будущее. Ибо в религиозном, социальном и художественном развитии человечества есть таинственное и удивительное "единство", на которое я постоянно пытался указывать на страницах этой книги.

Ни одна цивилизованная и богатая страна на поверхности нашего земного шара не может похвастаться более героическими подвигами на море и суше, в парламенте и вне его; более блестящими завоеваниями военными и мирными средствами, чем наша. Война Алой и Белой розы, колонизация Америки, оккупация Индии, заселение Австралии, борьба конформистов и нонконформистов, Кавалеров и Круглоголовых, церковников и пуритан, независимых и роялистов, папистов и ковенантеров, иконоборцев и вольнодумцев - все этоволнующие сцены; и все же, если мы хотим увидеть на холстах картины нашего прошлого, мы должны обратиться за

ними во Францию или Германию. Мне жаль говорить, что до недавнего времени иконоборцы терпели все, что было перед ними. Поскольку, однако, "Национальная ассоциация" по крайней мересогласилась разрешить обсуждение искусства, и поскольку слова, как правило, являются предшественниками поступков, мы можем ожидать некоторых результатов от нашего пробудившегося интереса к вопросам искусства.

3. "Каково влияние академий на искусство нации?"

Ответ.— Академии не имеют никакоговлияния, если сама нация не проявляет интереса к искусству и не имеет художественного образования с общей, теоретической и исторической точки зрения. До тех пор, пока искусство считается простой роскошью, потому что дом не лучше защищает от холода и сырости, если онне украшен снаружи; до тех пор, пока считается, что гостиной нужны всего лишь красные занавески, чтобы быть гостиной; что наши стены могут быть покрыты любыми китайскими или японскими цветами отвратительной формы, реалистичной работы, если они выдержаны только взеленоватых или коричневатых нейтральных тонах; до тех пор, пока мы воображаем, что наши деревянные панели могут быть ярко-светлыми, хотя бумага наверху темная; и что окно может быть достойно восхищения, если только снабжено остроконечной аркой и несколькими трилистниками или четырехлистниками, чтобы уберечь как можно больше людей отдрак; академии ничего не могут сделать. До тех пор, пока мы пренебрегаем высшей эстетической культурой и обучением в наших государственных школах, наша академия будет лишь отражать это пренебрежение. Рассматривая прошлое, я всегда стремился показать тесную связь произведений искусствас общими социальными, религиозными, интеллектуальными и моральными условиями различных наций и периодов, в которые они появлялись. Ошибочно полагать, что искусство должно иметь дело только с прямыми или волнистыми линиями, с треугольниками, квадратами и окружностями, с имитациями цветов, животных и людей, природы и ничего, кроме природы. Изучение искусства охватывает человека во всех его мыслях и действиях и должно добавить к этому явления всего внешнего мира, от кристаллизаций до небесного свода,усыпанного бесчисленными звездами ночью или сияющего светом и жизнью в красках днем. Если бы наша академия приняла это близко к сердцу и расширила свою учебную программу так, чтобы обучать студентов красоте греческой, английской, и немецкой поэзии, нам бы не пришлось обращаться к иностранцам за достойными иллюстрациями к нашему бессмертному Шекспиру, Мильтону или даже Теннисону. Историк искусства знает, что академии не произвели на свет ни Фидия, ни Праксителя, ни Рафаэля, ни Альберта Дюрера; ни РубенаЭнса, ни Гольбейна; ни Гейнсборо, ни Хогарта; ни Канову, ни Флаксмана. Академии искусств, как простые порождения моды, если они не укоренены в серьезном художественном духе нации, только поощряют маньеризм, потворствуют общему дурному вкусу богатых классов и односторонне культивируют портретную живопись, в то время как они исключают пейзажную или историческую живопись. Академии редко поощряли грандиозные идеи; они создают своего рода искусство гостиной или спальни с милыми, но очень мелкими сентиментальнымиизлияниями, акварельными излияниями и имитациями цветов, в которых китайцы намного превосходят нас. До тех пор, пока в программах нашей академии будут фигурировать великие имена в качестве номинальных лекторов, называемых так потому, что они не читают лекций; до тех пор, пока она будет систематически пренебрегать преподаванием нашим подающим надежды художникам Всеобщей истории, истории искусств, археологии, сравнительной мифологии, символизма, иконографии, эстетики с более высокой научной точки зрения и психологии с особым упором на художественную композицию, и до тех пор, пока эти предметыигнорируются в наших общеобразовательных

учреждениях, мы напрасно будем пытаться конкурировать в целом с другими нациями, сколько бы изолированных великих художников мы ни произвели. Художники всех эпох отражали в своих произведениях общие настроения того времени, вкотором они жили, и людей, для которых они работали; каждая страница этой книги подтверждает это утверждение. Искусство является могущественным цивилизатором человечества и возвышает все наше земное существование, ибо оно очищает страсти и умиротворяет наш разум. Искусство - это вечныйокончательно действующий гений человечества. Пусть наша академия признает это, и она, по крайней мере, попытается подражать Художественной школе в Южном Кенсингтоне, которая постоянно работает в направлении расширения круга занятий своих студентов.

4. "Какоевлияние оказывает на общество декоративное искусство и художественное оформление всех бытовых деталей?"

Ответ.— Если бы этот вопрос был задан с прицелом на бизнес, мы могли бы ответить, что декоративное искусство оживляет торговлю, побуждает людей покупать украшения инаполняет карманы торговцев редкостями. Но это не является нашей целью. До тех пор, пока мы не сможем смотреть на искусство как на серьезное занятие, столь же важное и необходимое для нашего социального благополучия, как этика или наука, влияние декоративного искусства должно ограничиваться тем, что побуждать людей обклеивать свои стены всевозможной фарфоровой посудой или дорого платить за японские подносы, ширмы или буфеты, потому что они не научились отличать причудливое от комичного, красивое от уродливого. Их уровень по-прежнему находится на уровне необученных детей, у которых в карманах полно денег, но они не знают, что купить, и спешат приобрести самые уродливые уродства. Если бы половина денег, которые тратятся на эти направления, была направлена на поддержкунаших трудолюбивых подающих надежды артистов, мы могли бы вскоре похвастаться еще большими успехами, чем можем с гордостью указать, несмотря на неблагоприятные обстоятельства, в которых артистам приходится трудиться среди нас. На искусство у нас все еще смотрят как на экстравагантность, роскошь, как это было у древних римлян, и это порождает тягу к странностям. Мы вешаем больших фарфоровых какаду или размещаем больших фарфоровых собачек или оленей с большими фарфоровыми рогами на наших ковриках у камина. У нас есть фарфоровые лягушки и ящерицы, крабы или омары, из которых мы едим фрукты или рыбу; или к нам на стол приносят живого лосося с вытаращенными глазами, у него снимается спинка, и мы вынимаем настоящего приготовленного лосося, которым наполнена его внутренность. Форма блюда, объединение идей и действия хозяинаболее достойны антропофагов, чем цивилизованных существ девятнадцатого века. До тех пор, пока история искусств и эстетика не станут регулярным предметом изучения не только в художественных школах, но и в общеобразовательных учреждениях, и особенно в женских гимназиях, наше национальноепредставление об искусстве в целом и о требованиях нашего времени в частности, не сможет улучшиться. Искусство - это отрасль человеческих знаний, изобретательности и творческой силы, в которой дамы, обученные ценить красоту, могли бы стать лучшими "помощницами", чем на кухне, в кладовой или подсобном помещении. Национальное богатство Франции заключается в превосходстве нации во вкусе и художественном мастерстве. Французы изготавливают несколько искусственных цветов с тонким пониманием сочетания цветов иформ и заставляют нас платить за ‘букет’ на шляпке от пятидесяти до шестидесяти франков, в то время как сырье стоит от пяти до шести франков; то же самое они делают из терракоты, бронзы или железа. До тех пор, пока каждый из нас считает себя вправе удовлетворять свойбезвкусицу, потому что он может за это заплатить, художники-декораторы будут подавать эту безвкусицу во всех деталях

нашего быта. История искусства включает в себя не просто измерения храмов, высоты шпилей в футах или статуй в локтях и дюймах.

Мыза последние годы добились гигантских успехов в развитии уличной архитектуры, хотя мы еще не знаем, как создавать перспективные виды художественной красоты; мы все еще слишком увлекаемся средневековой кривизной и непонятными изгибами. Мы все еще украшаем слишком ярко или, впадая в другую крайность, слишком много в нейтральных тонах; но мы начинаем понимать, что человек живет не только камнем и кирпичом, но и вкусом в расположении и декорировании камня. Лондон, за исключением некоторых наших чудовищных железнодорожных мостов и станций, начинает выглядеть достойно своего положения центра мировой торговли. Наши улицы в последнее время облачились в величественные 'воскресные одежды' из терракоты, портландцемента и железных перил. Наше стекло,и фарфор, наша мебель и ковры начинают иметь более пестрые узоры, хотя мне жаль слышать, что основными моделистами по-прежнему назначаются иностранцы. Я основываю это утверждение на Отчете о Национальном конкурсе работ художественных школ за 1876 год, в котором экзаменаторы говорят: "Наш недостаток той власти рабочего над материалом, которая так заметна во всех французских постановках по моделированию, все еще очень заметен. До тех пор, пока это будет продолжаться, значительная часть декоративныхфигур или рельефных орнаментов, изготовленных для английского рынка, будет находиться в руках иностранных художников.' Панацеей от этого зла может быть только высшая интеллектуальная подготовка, не просто способность подражать и комбинировать данное длялюдей в природе, но наделять их идеальной красотой, чему способствует правильное изучение истории искусств.

К этой работе нет иллюстраций, но я приложил длинный список иллюстрированных работ по искусству. Моей целью в преподавании и писательской деятельности постоянно было побудить моих слушателей и читателей думать и учиться самостоятельно. Плохое или даже хорошее дерево-сокращение ни в коем случае важно в арт-книги, мы обладаем в Великобритании, Кристи, и музеи Южного Кенсингтона такие бесценные художественные коллекции, которые мы можем оставить боокс без иллюстраций, если мы можем заставить читателей и учеников, чтобы убедиться, что мы говорим на прилежное изучение этих образцов. Теоретические обобщения всегда должны предшествовать нашим специальным исследованиям. Мы узнаем об этом только тогда, когда сможем систематизировать, собратьвоедино, провести аналогии или расположить наши детали в соответствии с каким-то общим принципом. Если мы приступаем к какому-либо исследованию, не подготовив свой разум к пониманию связующих звеньев в художественном или научном предмете, наше знание бессвязной массы деталейтолько затмит наше понимание, вместо того чтобы осветлить и прояснить его, и мы станем технически обученными машинами, а не самосознательными и саморассуждающими творцами в любой отрасли искусства. Художественная библиотека музея Южного Кенсингтона, безвсякого преувеличения, самая полная в мире; она изобилует лучшими иллюстрированными произведениями всех наций. Художественные книги с плохими или безразличными иллюстрациями, или даже с хорошими иллюстрациями, нужны не столько как художественные книги с непредвзятыми теориями, эстетическимипринципами и философскими идеями, которые могут пробудить способность рассуждать как у читателей, так и у студентов. Слишком часто бывает так, что, видя плохие иллюстрации, ученик воображает, что знает все о работе, о которой говорится и котораяпредставлена в общих чертах. Однако он должен пойти и увидеть все сам. У искусства есть своя сказочная область и свое самое католическое царство, в котором приветствуется каждый, кто может внести свой вклад в совершенствование, восхищение и

счастье человека. Побудить читателей и студентов взглянуть нанаши обширные и не имеющие аналогов коллекции произведений искусства с некоторой опаской и убедить их, что отделить изучение искусства от правильной оценки идей, породивших его формы, невозможно, - такова была задача, которую я поставил перед собой,когда писал страницы этой книги.

Лондон: *октябрь 1876 г.*.

Содержание.

ГЛАВА I.

ПРОЛЕГОМЕНЫ.

СТРАНИЦА

Явления разрушения и комбинирования в Природе—Разница междуестественным и прекрасным—Без человека нет красоты—Наука, промышленность и искусство—Утилитарный принцип—Выбор—Реалистическая, историческая и критическая точки зрения в искусстве—Кристаллизации и их элементы—Симметрия и эвритмия—Пропорция, действиеn и экспрессия—Человек - символ земного совершенства 1

ГЛАВА II.

ЭТНОЛОГИЯ В ЕЕ ОТНОШЕНИИ К ИСКУССТВУ.

Негр, туранец и ариец: их характеристики, угол лица, объем мозга и художественные способности—Пространство и время—Исторически сложившееся искусство—Керамика в ее развитии—Обобщение и его преимущество 22

ГЛАВА III.

ДОИСТОРИЧЕСКОЕ И ДИКОЕ ИСКУССТВО.

Следы человека в изобретательской и декоративные силу в прошлых эпох—классификацию доисторических продукция—каменный век—новый каменный век—бронзовый и железный века—Мявляется первым жилых помещений—домов и храмов—озеро - или свайных жилищ в их постепенном развитии—Cranoges или деревянной острова—арта в Западном полушарии—лепнина в высеченную в скале храм в Митле в Мексике—разница между арт-продуктов в Северной, Центральной, и Южной Америки—Куско, недалеко от озера Титикака—гончарное дело как надежный исторический рекорд—дикий и фантастический режим орнаментом в Америке, а ее причинах 32

Глава IV.

ЧИНЕСЕ ИСКУССТВА.

Китайский язык—Священные книги китайцев—Священное число пять—Принцип орнаментации—Их города—Стена, которую китайцы еще не завершили как часть здания—Ограждение, каркас и основание— Шпалеры китайцев и их 45

подразделения -Их Цао—пины и Мяо-Способ окраски—Шелкоткачество и их обычные узоры—Работы из перьев и вышивки -Их недостатки в живописи—Их керамика —Причины их неудач в искусстве в более высоком смысле.

ГЛАВА V.

ИНДИЯ, ПЕРСИЯ, АССИРИЯ И ВАВИЛОН.

Арийцы по эту и другую сторону Гималайских гор—Наука и искусство, порождения религии,—Пытаются выразить абстрактные явления конкретными знаками—Символический, диалектический и мифологический периоды—Индийская троица—Главныебожества Индии и их аналогии с египетскими, персидскими и греческими богами—Индийская эпическая поэзия—Высеченные в скале храмы и Будда-Лепной орнамент —Причины великолепия индийского искусства—Персия и персы — Их пять космических элементов—Историческое развитие—Древняя цивилизация. Зенд—Авеста-Персеполь и его древнейшие памятники—Зороастр—Персидская троица—Свет и тьма—Почему не было построено храмов—Вавилоняне и ниневитяне—Их принципы орнаментации —Их wвсе украшения 60

ГЛАВА VI.

ЕГИПЕТСКОЕ ИСКУССТВО.

Сфинкс — эмблема египетского искусства—Длинные и короткие хронологи—Лепсиус и его список египетских династий-Государство Египет при Менесе, которыйправил в 3892 году до н.э., согласно Лепсиусу—Разделение египетского искусства на периоды—Сорок две священные книги египтян—Их боги первого, второго и третьего порядков—Египетская троица—Период пирамид—Иератический стиль — птолемеевскийстиль aic — Их способ украшения и симметрофобия 103

ГЛАВА VII.

ДРЕВНЕЕВРЕЙСКОЕ ИСКУССТВО.

Евреи — смешанная раса—Социальное и политическое положение евреев в течение 6000 лет—Описаниестраны и природы —Раввин Манассия Бен Исраэль—Архитектура как верный показатель социального и политического развития нации—Эгоистичный характер кочевых торговцев—Храм и дворец Соломона, единственные архитектурные достижения евреев—Очерк их истории, разделенный на восемь периодов—Скиния шатер —Первый храм, построенный по его плану—Бен Давид о таинственной пустой комнате над Святая Святых-Причины, по которым у евреев не было искусства, которое могло бы стать основой их жизни. и никогда не пытался иметь никаких 132

ГЛАВА VIII.

ГРЕЧЕСКОЕ ИСКУССТВО.

Meshiah (человечеству) был впервые освобожден греками в форме, и Христос по духу—аспект природы—Индии, Египта и Персии в качестве составных частей греческой развития различных диалектов у греков—их мифологии—следы вразумительного АльфаCTS и исторических событий в греческих мифах Зевс и его героя— "Прометея" и "Фауста" —в девяти муз и их лидер—греческая жизнь сплошным праздником—греческая поэзия и философия—греческого творческого 153

развития—Олимпийских, Пифийских, Nemæan, вНД Истмийские игры—греческой архитектуры: храм—строительные материалы—сайте храмов—часть плана храмов—дорический, Ионический и Коринфский ордеры и их структурные подразделения—чердак стиль—греческий керамика и греческая скульптура—разные ПериСОД—Британский музей и греческого искусства—Onatas, Ageladas, Каламис, Фидия, Пракситель, Скопас и Лисипп—Парфенон—Афродита больше не задрапирована — Группы Ниобы, Лаокоона и фарнезского быка — Причины упадка греческого искусства

ГЛАВА IX.

ЭТРУССКОЕ ИСКУССТВО.

Первые поселенцы в Этрурии—Их боги первого и второго порядков—Ритуал грома—Храмы и гробницы—Разделение гробниц—Погребальные сундуки—Раскопкив Пренесте—Изделия из керамики и металла—Их стиль либо архаичный, либо этрусканский—Разделение этрусканских произведений искусства на пять основных категорий 212

ГЛАВА X.

РИМСКОЕ ИСКУССТВО.

Характерные различия между греками и римлянами—Тройственная теократия Рима—Мифический период семи римских царей—Рим как республика—Римская мифология—Рим при императорах—Римские публичные игры—Римская литература, порождение греческой литературы—Полилитические настенные украшения—Арка, крестовый свод и купол-Периоды римского искусства и их подразделения—Храмы—Форумы и театры—Мавзолей Августа—Адриана, божественного архитектора—Триумфальные арки—Термы Каракаллы—Распространениехристианства 228

ГЛАВА XI.

РАННЕХРИСТИАНСКОЕ ИСКУССТВО.

Север и юг нашего земного шара—Буддизм и христианство—Божественные учения Христа—Романские и византийские художественные формы—Символы, аллегории, эмблемы и мифы-Катакомбы в Риме и Неаполе—Святость числа семь—Христианское искусство в егозначении и различных фазах—Преобладает духовный элемент—Первые христианские церкви—Константин—Равенна и ее ранние церкви—Святая София в византийском стиле—Переселение северных народов—Их религиозные представления—Германцы становятся христианами—Резьба по дереву и слоновой кости— Искусство в его связи с прогрессивным развитием человечества—Краткое содержание и заключение 264

Библиография для изучения исторического развития Art 301

Индекс 305

РУКОВОДСТВО По ИСТОРИЧЕСКОМУ РАЗВИТИЮ ИСКУССТВА

ГЛАВА I.
ПРОЛЕГОМЕНЫ.

Глядя на небо звездной ночью, мы видим, помимо мириадов сверкающих миров, парящих ввоздухе, огромное количество туманностей — либо распавшихся систем миров, либо миров в стадии формирования. Миры, потерявшие свой центр тяжести и распавшиеся на части; или миры, стремящиеся, согласно общему закону тяготения, сформировать центральное тело за счет притяжения космического эфира. Одно явление - это явление разрушения, другое - явление нового формирования.

Этот двойной процесс постоянно повторяется в развитии искусства. Сознательно или бессознательно, художники разных наций в разные периоды посвящали себя разрушению или воссозданию художественных произведений. Познакомиться с этим процессом, проследить элементы, из которых строится искусство, или влияния, которые порождаютраспад художественных форм, имеет величайшее значение.

Искусство следует рассматривать как феноменальный результат определенных религиозных, социальных, интеллектуальных и природных условий. Нашей задачей будет проследить эти условия, их происхождение, влияние и постепенное развитиепосредством критического и исторического исследования причин, их породивших. Ибо искусство подобно зеркалу: все, что в него смотрится, отражается в нем. Если на это смотрит бедное, нетренированное воображение, никто не должен удивляться, что в результате получаются бедные и искаженные образы.

Обычно считается прописной истиной, что сутью искусства является воспроизведение природы. Таким образом, где бы природа ни отражалась в ‘Художественном зеркале’, у нас должно быть лучшее произведение искусства. Но это не так. Ибо искусство должноотражать явления макрокосма как субъективнопонимаемого микрокосма. Мы не видим вещи такими, какие они есть на самом деле, поскольку каждая вещь окружена густым туманом случайных, объективных и субъективных особенностей. Этот туман необходимо рассеять, чтобыпоказать нам природу в ярких красках интеллектуальной и самосознательной идеализации.

Природа снабжает нас раствором и камнями для строительства, но интеллектуальная сила архитектора должна упорядочить эти элементы и воплотить их вхудожественную форму. Природа дарит нам цветы, деревья, животных и людей; но дизайнер-декоратор или живописец должен воспроизвести и сгруппировать их так, чтобы придать формам природы интеллектуальную жизнеспособность.

Прежде чем художник приступит к своей работе, он долженполностью осознать разницу между ВОЗВЫШЕННЫМ и ПРЕКРАСНЫМ. Важно, чтобы он провел строгую демаркационную линию между двумя концепциями, чтобы не тратить свою энергию на воспроизведение объектов, которые находятся за пределамивозможностей искусства.

В течение длительного периода космического формирования земли, когда горы возвышались над горами, скалы переворачивались, острова погружались под воду; когда воздух, вода, огонь

и твердая материя, казалось, были вовлечены в нескончаемый конфликт, - природа была *sublime*. Динамическая сила, по-видимому, была единственным элементом, а уравновешивающая статическая сила не оказывала никакого влияния. Постепенно начала проявляться растительная и животная жизнь в их первых грубых формах.

Зоофиты развились в мегатериумови мастодонтов. Мамонты и лоси резвились на равнинах, которые сейчас образуют горные вершины наших континентов. Едва заметные коралловые животные все еще были заняты строительством горных цепей, а буйная растительность покрывала небольшие континенты. Такие преобразования, конвульсии и перемены гигантские, грандиозные, внушающие благоговейный трепет - возвышенные, но не красивые. Всякий раз, когда за дело берется природа, возмущая воздух электрическими токами или сотрясая огромные горы, так что они склоняют свои высокие вершины, или когда сухая почвараскалывается на части и извергает потоки раскаленной лавы, мы находимся в присутствии возвышенного, а не прекрасного. Всякий раз, когда природа человека внушает благоговейный трепет, всякий раз, когда явления природы заставляют его почувствовать свое бессилие, он сталкивается с возвышенным. В искусстве лишьнемногие божественно одаренные и избранные гении когда-либо достигали возвышенного.

Когда, однако, космические силы израсходовали свою неиссякаемую мощь — когда разнообразный климат породил те растения и животных, которые нас окружают, — когда человек появился на этойизменчивой планете и постепенно достиг самосознания как своего высшего развития, — тогда только красота обрела существование и господство на земле. Без людей, способных понять, что такое красота, искусство не имело бы смысла.

Цель науки - победитьошибку; задача промышленности - подчинить материю, а призвание искусства - создавать красоту. Художник не должен пренебрегать наукой, ибо он должен быть правдивым, поскольку ошибка уродлива; он должен хорошо познакомиться с материей, поскольку он должен использовать, преобразовыватьформировать и видоизменять ее; и, наконец, он должен освятить эту научно обработанную материю, наложив на нее отпечаток идеальной красоты.

Достижение этого, совершенства искусства, было медленным и постепенным. Хотя искусство, как и все изобретения, возникло в нужде и необходимости, *утилитарный* дух - это настоящее проклятие искусства, ибо искусство процветает только под влиянием высочайшей интеллектуальной культуры.

Природа производит то же, что и искусство; но продукты природы - это бессознательные эффекты непреложного закона причинности. Продукты искусства - это результаты сознательной интеллектуальной деятельности художника. Именно свободное, но хорошо регулируемое сознание художника превращает его произведения в произведения искусства. Несомненно, великим хранилищемхудожника является природа; он учится у природы украшать, но ему приходится различать, комбинировать, приспосабливать, отбирать свои формы. Весь успех художника, в какой бы отрасли он ни работал, должен зависеть от серьезного использования слова "ЦОЙ"СЕ.

‘Поистине велик тот, кто знает цену всему и отличает то, что более или менее велико, от того, что наиболее достойно уважения, чтобы отталкиваться от этого, применять свой гений и направлять желания на осуществление достойных и великих дел’. Этому образу мышления следовали

самые знаменитые и просвещенные художники от древних греков до наших дней. Они умели отличать то, что было наиболее достойным в природе, и на это направляли свою учебу, усердие и трудолюбие. Низшие гении, поскольку они привязаны к посредственности, верят, что простое цепляние за природу составляет все искусство; а низшие художники очарованы мелочами маленьких работ, принимая их за главные; так что человеческое невежество переходит от простогок бесполезному, от бесполезного к уродливому, а от уродливого к фальшивому и химерическому.

Рассматривая историческое развитие искусства, чтобы дать художникам возможность различать и выбирать лучшее и не только подражать, но и сознательно творить для себя, необходимо *теоретически* познакомить их с прогрессом искусства.

Исторически проследить изменения, которые пришлось претерпеть искусству, необходимо всем по-настоящему осознающим себя художникам. У нас искусство по-прежнему рассматривается как полностью зависящее отиндивидуального вкуса. Каждый считает себя компетентным иметь мнение о произведениях искусства. "*De gustibus non est disputandum*' звучит не только в наших гостиных, но и в художественных кругах. Это ложное и совершенно несостоятельное изречение является причиной хаосаи анархии в нашем мире искусства.

Так же мало, как могут быть различия в истине, могут быть различия и в красоте. Долг философии - стремиться к истине; задача художника-теоретика - указывать на то, что прекрасно.

Мы можем рассматривать искусство стрех различных точек зрения:—

1. С *реалистической* точки зрения, взяв за основу природу и геометрию.

2. С *исторической* точки зрения; демонстрирующий с помощью антикварных и археологических исследований его постепенное развитие.

3. С *критической* точки зренияw; выдвигает абстрактные принципы спекулятивной философии и эстетики применительно к искусству.

A.

The *Реалистическая* школа в последующие годы оказала на нас огромное влияние. Искусствоведы зашли почти так далеко, что требуют от художника правильного изображения самого наслоения горных пород или различных видов почвы до такой степени, чтобы фермер мог распознать почву, на которой сеют овес или пшеницу. Картины, по мнению этих эстетиков, должны быть геологическими картами,инералогическими коллекциями и, что касается цветов, идеальными гербариями. Когда эта школа придерживается археологического взгляда, она с неукротимым упорством цепляется за данные формы и сдерживает воображение. Тогда с искусством нужно обращаться только так, как это практиковали греки илиr римляне. Следует рабски подражать либо готическому, либо ренессансному стилю. У этой школы есть один большой недостаток: она считает все естественное прекрасным и считает имитацию того, что *было* лучше, чем проявление творческой оригинальности художника.

B.

The *Историческая* школа стремится представить нашим глазам прошлое, чтобы дать нам возможность понять настоящее и повлиять на будущее искусства. Эта школа следовала двум расходящимся направлениям, античномуи готическому, классическому или романтическому; одно утверждает, что все прекрасное должно быть основано на греческих образцах; другое утверждает, что вся красота ограничивается готикой. Писатели этих двух школ сбивают студентов с толку, либо загоняя их встарую, бездушную имитацию классических форм, либо заставляя жертвовать всем ради трилистников, шпилек, ажурных украшений, флигелей, контрфорсов, тонких шпилей, расписных окон и стрельчатых арок.

C.

В *критической* школы пускается в высоту ключевыми словами, гипотетический номинальнойadoxes, часто поразительные мир спекуляции самые смелые рода. Искусствоведы часто блуждают в сфере догадок; у них есть свои плюсы, но они часто пренебрегают реальностью или исторической основой; они приносят все в жертву идее, которая для них является единственной продуктивной основой всего существующего в искусстве.

Мы постараемся быть реалистами, поскольку было бы тщетно пытаться отделить искусство от влияний природы; ибо искусство заимствует свои основные элементы из впечатлений от природных явлений. Мы будем историчны и укажем на прогрессивное развитие искусства; и, наконец, мы постараемся быть критичными. Спекулятивная философия имеет свои достоинства в искусстве. Эстетическая критика предлагает новые идеи, а новые идеи порождают новые формы. Мы постараемсяперенять от каждой из трех школ то, что является лучшим. Наш век - это век эклектики в искусстве. Мы должны, однако, попытаться подготовиться к периоду первоначальной жизнеспособности, чего можно добиться, только избегая односторонности и необдуманной оригинальности. Мы попытаемсяпредложить нашим читателям новые идеи и возбудить в них интерес. Как музыка говорит звуками, поэзия - словами, так и искусство - формами; но музыка, поэзия и искусство подчиняются определенным правилам, без которых гармония превратилась бы в диссонанс, поэзия - в раздутую прозу, а искусство - в безвкусную сущность, единственным отличительным атрибутом которой будет причудливость. То, что мы называем нашим чувством красоты, основано на тех законах, которые делают возможным существование вселенной.

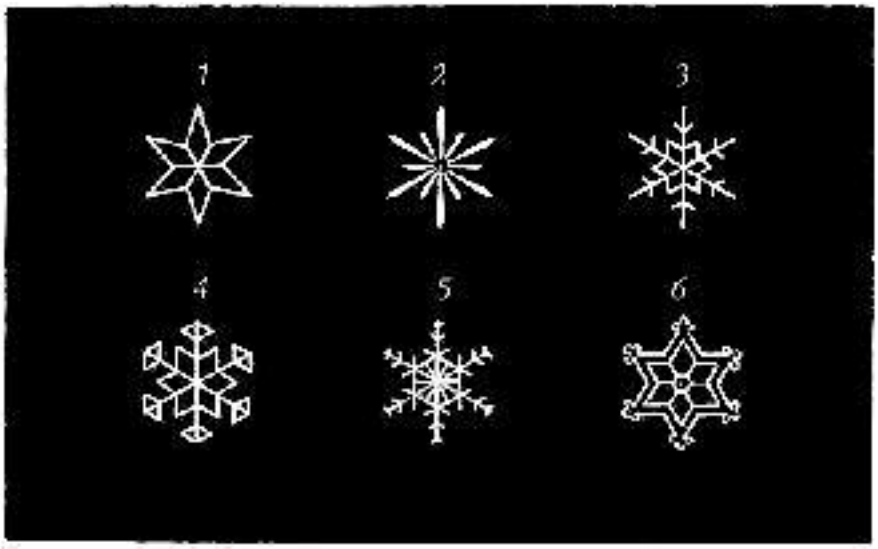
Греки использовали для обозначения красоты в искусстве то же слово, что и для обозначения порядка, или совершенного устройства вселенной. Слово κόσμος {космос} (от которого мы имеем ‘косметическое’, любое украшающее применение) может научить нас, как мы должны относиться к произведениям искусства, которые должны быть отражением общих законов, управляющих природой.

Две силыуправляют нашей материальной и интеллектуальной жизнью. Мы обладаем двумя средствами приобретения знаний и занятий искусством: разумом и опытом. Впечатления извне являются вечным источником всех наших представлений. Голод и жажда заставляют нас искать пропитание, чтобы стать рыбаками, охотниками, скотоводами или земледельцами. Холод и жара вынуждают нас искать убежище, строить вигвамы, хижины, жилища на сваях, коттеджи, жилые дома, дворцы и храмы.

Хотя во внешнем мире царят порядок и гармония, каждый атомвселенной наделен собственной бессознательной волей или жизнью. Атомы ищут атомы в соответствии с присущими им законами, или убегают друг от друга, или уничтожают друг друга. Весь процесс жизни вокруг нас представляется одной нескончаемой борьбой. Очевидно, здесь правит только закон случая и силы; то, что не может победить, побеждено.

История - это один длинный каталог появляющихся и исчезающих наций, всепожирающих королевств и империй. Это как если бы поколение за поколением появлялись из призрачного прошлого в кровавое настоящее, чтобы разрушать или быть уничтоженными. Этот конфликт во внешнем мире подкрепляется вечными конфликтами в нашем внутреннем мире. Страх, надежда, любовь — страсти всех видов, воображение и реальность, невежество и знание, гордость и смирение, предрассудки и мудрость образуют интеллектуальный ураган, не менее разрушительный, чем война космических стихий. Религия, Наука и Искусство, эта божественная триада, вступают в игру. Религия возбуждает в нас надежду наболее высокую и совершенную мораль; наука создает осознание законов, согласно которым нами управляют; прослеживается связь между причиной и следствием, и власть произвольной случайности сужается. Наконец, искусство окутывает все своим прекрасным ореолом. Таким образом,эти три фактора способствуют возвышению нашего разума, расширению наших интеллектуальных способностей и привнесению гармонии и красоты в вечный конфликт. Вера - это элемент религии, опыт - элемент знания, а красота - элемент искусства. В то время как вераи переживание возможны без художественного возвышения ума, искусство должно сочетать элементы религии и науки и формировать посредством красоты видимую связь между этими элементами.

Возвышенное, как мы уже говорили, правит вселенной. Облака преследуютдруг друга и подвержены постоянным изменениям. Деревья покрывают поверхность нашего земного шара, образуя леса случайным образом. Горы вздымаются ввысь, как будто случайно сложены вместе. Моря образуют поразительное разнообразие побережий. Ручьи извивают свои пути через горыи долины с причудливой неровностью. Все эти явления сбивают нас с толку и угнетают, они порождают в нас непонятное, расплывчатое чувство. Но как только мы начинаем с помощью наших интеллектуальных сил просеивать, отделять одно явлениеа от общей массы — как только *выбор* начинает работать, изолированное явление сразу же демонстрирует свою симметричную красоту.



Так обстоит дело с кристаллизациями, *первыми* художественными продуктами бессознательной природы. Если мы смотрим на обширную равнину, покрытую снегом, нас охватывает чувство невероятного холода и убожества; но если мы возьмем одну изолированную снежинку и поместим ее под микроскоп, мы обнаружим, что элементы кристаллизовавшейся капли воды с гармоничной регулярностью окружают общий центр, которыйявляется телом, от которого исходят как составные части разнообразные формы чешуйки. Изучая снежинки, мы обнаруживаем, что три измерения пространства — высота, ширина и глубина, ограниченные симметрией, пропорциями и направлением, — являются основными элементамикаждой формы, которая сама по себе должна представлять собой отдельное целое. Во всех кристаллизациях есть один ‘импульс’ формирования — центр, из которого исходят все части, идеально сбалансированные и завершенные сами по себе. Элементами, из которых состоят всехудожественные работы, будь то натуральные или созданные людьми, являются прямая линия и волнистая линия. С помощью этих элементов мы можем получить три основных условия любого произведения искусства — симметрию, пропорцию и направление. Хлопья снега могут использоваться влюбом направлении, и поэтому они могут быть нанесены как не имеющие четкого направления. Однако лучи с их излучением формируются в соответствии с основным законом Вселенной. Они представляют *динамическую* силу; они стремятся к изоляции от центра, который следует рассматривать как их *статический* импульс. Таким образом, в первых художественных произведениях природы отчетливо ощущаются положительные и отрицательные, или, скорее, динамические и статические силы. Горизонтальная линия отражает статическое усилие, в то время как вертикальнаялиния является индикатором динамического усилия.

Симметрия - *это совершенное равенство формы справа и слева от вертикальной линии на горизонтальном основании*.

Эвритмия *заключается в повторении разнообразных форм*.

Для того, чтобы создать эвритмию, мы должны ограничить симметриюв определенных рамках; для этого у нас есть *рамка*. Наши двери - это не что иное, как рамы для входящих или выходящих людей; так же как наши окна - это рамы для пейзажа, неба или стен, на которые мы смотрим, или для нас самих, если смотреть извнет. Рамка, будь то реальная или воображаемая, как

правильное ограничение форм, имеет первостепенное значение в декоративном и живописном искусстве.

Эвритмия может быть чередующейся. Этот принцип чередования наблюдается в метопах и триглифах. Чередованиеион может быть прерван цезурой (знаком покоя). Маски, головы львов, или любые другие фигуры могут образовывать цезуру в качестве декоративных элементов в длинных рядах крыш домов, дворцов или храмов. Цезура в сочетании с эвритмией и симметриейдает нам лучшие узоры для плоских украшений, таких как ковры, бумажные портьеры, керамические изделия, украшения из металла или дерева.

Применяя то, что мы сказали о кристаллизации, к растениям и животным, мы обнаруживаем, что симметрия, несомненно, является преобладающим элементомкаждого цветка. Растение развивается из земли, которая является его горизонтальной основой. Оно растет обычно в вертикальном направлении, как излучение от нашего земного шара. На деревьях ветви, листья, цветы и плоды сгруппированы вокруг центральнойлинии в эвритмической пропорции. В цветах преобладает симметрия, в то время как в деревьях преобладает эвритмия. Рассматривая ветви дерева по отношению к его стволу, мы обнаруживаем ту же симметрию и эвритмию, хотя направление может быть изменено. Мы можем лучше всего изучить этиформы у растений каменноугольной формации — сигиллярий, стигмарий, лепидодендр и каламитов, а также у папоротников, елей, кедров и т. Д.

На пальме мы наиболее отчетливо видим действие конфликтующих сил природы. Динамическая сила vitality толкает стебель вверх, а статическая сила притяжения к общему центру выражается в красиво опущенных изгибах листьев. Симметрия, далее, наблюдается у низших животных, у полипов, лучевых и т. Д., Но никогда у высших видов, у которых она не планиметрическая (т. е. не может быть рассмотрена на плоскости), а линейная, ни одно из них не является абсолютно регулярным ни в одном из трех измерений пространства.

Человек совершенно отличен от продуктов минерального или растительного царства, которыедают нам прототипы традиционного искусства. Человек не симметричен во всех направлениях в строгом смысле этого слова. У него нет двух голов, двух носов или двух ртов. Составные элементы в человеке разные. Сама его натура восстает против планиметрическогоподхода. Это прекрасно понимали мастера арабески, которые всегда превращали человека наполовину в рыбу, растение, змею, усик или какую-то другую форму, приспособленную для планиметрической обработки. Эвритмия и *Пропорция* — элементы высших органических форм, к которым должно быть добавлено направление или *Действие*, и, наконец, *Выражение*.

У большинства низших животных позвоночные расположены горизонтально и совпадают с направлением движения всего существа. У человека, с другой стороны, позвоночные расположены вертикально, в противоположность направлению движения, которое горизонтально; так что позвоночные и линия движения находятся под прямым углом.

У людей, оторванных от своего горизонтального основания, почва, несущая с собой их статическую силу и способная изменять ееэр снизу, вверх или спереди назад,*направление* имеет сложную природу и должна быть хорошо изучена, чтобы не создавать несоответствий.

Если бы у женщины или мужчины было нарисовано самое красивое и выразительное лицо, но оно было бы закручено так, что венчало бы позвоночник, мы должны были бы отвернуться от

него с отвращением, как всякий, наделенный чувством прекрасного, отворачивается от акробатов, потому что были бы нарушены естественные законы тяготения и симметрии. Эта иллюстрация может служить доказательством того, что в мире существуют законы, скоторыми мы должны ознакомиться, и что простое "право вкуса" в общем смысле этих слов не может способствовать пониманию и оценке наших художественных произведений.

Рядом с направлением мы должны учитывать *движение*. Этотэлемент присутствует в животных и людях благодаря присущей им динамической силе, противодействующей самому телу, которое представляет собой статическую силу, или "*силу инерции*", приковывающую их к центру притяжения на земле.

Движение снова приводит к *выражению* и *действию*.

Выражение - это эффект конфликтующего статического или динамического (пассивного или активного) состояния ума, поскольку это состояние проявляется в чертах лица.

Действие - это действие одной и той же конфликтующей силы в той мере, в какой оно выражается в конечностях и положении тела.

Третья сила, которая часто используется неосознанно, обязательно вырастает из этих элементов — контролирующий или правящий элемент, или, как говорит Витрувий, "*принцип авторитета*'. Этот элементnt указывает на преобладание определенных форм как видимых представителей общих принципов, которые мы изложили, привнося в *разнообразие* деталей гармонию и *единство*. Этот управляющий элемент находится к окружающим и объединенным частям в таком же отношении, как ключевая нота к гармоничной мелодии. Без этой ключевой ноты никакая гармония, без управляющего элемента никакая красота были бы невозможны.

Пройдя шаг за шагом от образования материи в кристаллах до человека, мы можем выделить следующеев качестве пяти основных элементов, необходимых для красоты в искусстве:—

1. Симметрия.
2. Эвритмия.
3. Пропорция.
4. Направление или движение.
5. Выражение.

α. Симметрия уже была подробно рассмотрена.

β. Эвритмия бывает либо стереометрической, либо планиметрической. Он стереометрический в шарах и в правильных твердых телах, таких как тетраэдр, фигура с четырьмя равными треугольными гранями, или многогранник, фигура со многими сторонами. Эти формы симметричны без какого-либо управляющего элемента. Такой элемент проявляется в первую очередь в ellипсоиде — в отличие от овала — в призме и пирамиде. Контурная эвритмия преобладает в кристаллах снега, цветах, растениях, деревьях и низших животных.

Управляющий элемент проявляется в группировании отдельных деталей вокруг общего центра, который часто отличается контрастом форм или цветов. Это бессознательно выражается знаком.

Орнаментация берет свое начало в попытке выразить, обозначить или выделить управляющий элемент. Украшенный предмет имеет значение толькотогда, когда он явно выражает скрытую идею управляющего элемента, скажем, идею скрепления или удержания вместе, как в застежках, брошах, пряжках; или идею равновесия, как в серьгах. Такие знаки использовались очень рано id распространены по всему нашему земному шару; они превратились в грубые гробницы во Фригии, Греции и Италии; приняли более высокую форму в Центральной Америке и Ассирии; кристаллизовались в пирамидах; и достигли наивысшего совершенства в гробницах Мавсола, Августас и Адриана. Знак также используется в играх, например, на ипподромах, на стадионе, в цирке или амфитеатре. Более отчетливое выражение получила, когда знак или знак, как божественные статуи, алтарь и т. д. находится в окружении ритмично организованы kircles или охватывая стены, как в видимое выражение Союз из многих, и разнообразных, на одном религиозные или церемониальные цели. Знак отражает, с одной стороны, идею гармонии, в то время как, с другой стороны, ритмично расположенные элементы окруженияобразуют впечатляющее целое, усиливая силу управляющего элемента. Этот закон объясняет благоговейный трепет, почитание, таинственное чувство и тайный страх, с которыми люди во все времена смотрели на центральный знак, будь то простые каменныесооружения Эйбери, Стоунхенджа и Карнака, высеченные в скале храмы Индии, храмы Египта, Греции и Рима или синагоги и церкви нашего времени.

Рядом с управляющим элементом мы должны принять во внимание группировку всего объектact по горизонтали вокруг вертикальной оси. Эта ось становится посадочным местом линейного, симметричного управляющего элемента. Это особенно заметно по богато орнаментированным рельефам или более ярким цветам, настолько ярко выраженным, что другие части орнаментированного объекта кажутся просто дополнением к горизонтальным и вертикальным линиям..... Замечательными по своей несообразности, но часто непревзойденными в применении этого принципа, являются татуированные головы дикарей, на которых центральная линия орнаментирована симметричнос обеих сторон лица — выступающие части отмечены спиралями, чтобы они казались еще более заметными.

γ. Пропорция, как элемент искусства, не может работать сама по себе, но должна рассматриваться в связи с ее частями и управляющим элементом.часть состоит из основы, средней части и доминанты. Чтобы проиллюстрировать это, у растений и деревьев мы имеем корень (основу), стебель или ствол (среднюю часть) и верхушку, крону или цветок (доминанту).

Основа представляет собой космический элемент притяженияблагодаря мощным массам, простоте форм и темной окраске. Этот закон особенно соблюдался при великолепном оформлении римских домов в Помпеях, и он до сих пор соблюдается при отделке наших деревянных панелей. Мы бессознательно пытаемся выразить статическую силу, из которой возникает динамика.

Средняя деталь, вырастающая из основы, является опорной; она объединяет элементы основы с верхней или доминантой; она является связующим звеном между этими двумя крайностями. Основа находится в таком же отношении к средней фигуре, как последняя к доминанте.

Доминанта гармонично примиряет конфликтующие силы стремления вверх и влечения вниз. Вариации в этих отношениях не только допустимы, но и составляют первыйэлемент творческой оригинальности художника — при условии, что он четко определяет назначение этих трех элементов.

δ. Направление, или движение, в его высшей форме можно найти только в человеке. У рыб ось, или посадочное место управляющего элемента, не зафиксирована, как у растений. Если рыбы преследуют какую-то точку притяжения, они устремляются вперед по прямой, так что конфликт между статическими и динамическими силами у них никогда не виден, потому что оси этих двух сил всегда одни и те же. Это совершенноиное у птиц, четвероногих и особенно у людей, которые в значительной степени являются хозяевами своих движений; ибо воля, как сила их сознательного интеллекта, изменяет их статическое, а также динамическое направление.

Человек - символ земного совершенства. В нем объединены все законы и стихии Вселенной. То, что в неживой природе является статичной точкой притяжения, у человека является *нравственным*; динамической силой деятельности у него является *интеллект*. Животные тоже работают, но их труды, как правило, являются результатом их инстинкта; в то время как у человека, хотя им также могут управлять бессознательные импульсы, интеллект — самосознательный интеллект — является главной движущей силой всех его действий. Они, как зеркало, отражаются во взгляде его глаз, в то время как меняющиесяпроявления презрения, любви, гнева, восторга, счастья или отчаяния запечатлены в таинственно сплетенных чертах его лица.

ε. Выражение интеллектуальных и моральных впечатлений наиболее сконцентрировано в ЧЕЛОВЕКЕ.

ГЛАВА II.
ЭТНОЛОГИЯ В ЕЕПРИМЕНЕНИИ К ИСКУССТВУ.

Человек расположен на этом земном шаре как радиус, — отдельный радиус. Ось его тела составляет часть диаметра земли и делит его на симметричные половины. Линия, проходящая на равном расстоянии через двойные органы, также делитодиночные органы на две одинаково расположенные части. У нас есть два глаза, чтобы воспринимать впечатление света; два уха, которых одновременно касаются звуковые волны; две трубки открыты, чтобы воспринимать утонченные, невесомые тела, производящие запах; губы сгруппированы вокруг четко обозначенной центральной линии, ведущей к подбородку. У нас есть два плеча, две руки, две кисти, две ноги, две ступни; на обеих руках одинаковое количество пальцев, а на обеих ногах одинаковое количество пальцев. С другой стороны, детали, взятые сами по себе, нарушают все законы симметричной однородности. Руки длиннее туловища; ноги длиннее кистей; кисти заканчиваются неодинаково разделенными пальцами; ступни с аналогично обработанными пальцами ног. Но, несмотря на это отсутствие симметрии, в отношениях частей к целому существует совершеннаянастоящая гармония, так что о человеке можно сказать, что он является подлинным шедевром творения. Рассматривая управляющие линейные элементы в трех больших группах, на которые человечество лучше всего разделить для всестороннего изученияискусства, мы обнаруживаем, что самые фундаментальные линии лица различаются.

Я.

Сначала у нас есть негр, ископаемое, *черный*, или допотопный человек. Глаза, ноздри и губы опущены вниз меланхоличными линиями. У него поперечные зубы (*прогнатные*), с треугольнымиушами, плоские ступни, длинные пятки, несовершенный таз, но очень мощный пищеварительный орган и, соответственно, огромный рот.

Океанический негр - лучший пример этой группы. Он медлителен по темпераменту, неквалифицирован, его изобретательность в механике свойственнашляпе ребенка; он никогда не выходит за рамки геометрических орнаментов; строит курганы или треугольные вигвамы; питается тем, что находит случайно, и, в лучшем случае, охотится или ловит рыбу. Его способность рассуждать очень ограничена, воображение замедлено, но его способности к восприятию(чувства) высоко развиты. Он совершенно неспособен подняться от факта к принципу. Он не может создавать красоту, поскольку безразличен к любой идеальной концепции. Он обладает мозгом объемом всего от 75 до 83 с половиной кубических дюймов, угол наклона его лица составляет околот 85 с половиной градусов. Эта низшая группа человечества подразделяется на различные типы. Общие характеристики группы не изменились и не улучшились. Негр по-прежнему остается существом с покрытой шерстью головой и лицом животного, изображенным на гробницах фараонов, потому что строение его тела, черты лица не изменились за тысячи лет. Изучая художественные произведения, обычаи и манеры этой группы, мы можем представить себе состояние, в котором, должно быть, жили азиаты и европейцы в древнийкаменный период. Негры пользуются теми же кремневыми инструментами, изготавливают ту же грубую глиняную посуду, украшают свои дубинки, весла и поперечные балки своих хижин теми же веревками и змееподобными переплетениями, которые найдены в различных частях земного шара в доисторические времена. Господствующие линии лица и головы негра отражены в его треугольных или курганообразных архитектурных сооружениях.

II.

Далее у нас есть туранец (от *тура*, "быстрота лошади"),монгол, квадратноголовый или короткоголовый (*брахикефальный*), придерживающийся традиций, *желтый* человек. Лицо у него плоское, нос глубоко запал между выступающими щеками; его способность рассуждать развита лишь до определенной степени. У него маленькие, раскосые глаза, ресницы загнуты вверх, выражая хитрость и шутливость. Его рот менее выразителен, чем у негра. У него широкие плечи, широкая грудная клетка, тонкие и маленькие кривые ноги, словно созданные для использования лошадиных, а не его собственных; он превосходный наездник, но ходит медленно, хотя и уверенно. Он смотрит на природу глазами кочевого пастуха, а не оседлого художника. Он отличается техническими способностями, обладает огромной способностью к имитации, может создавать геометрические орнаменты самого сложногои остроумного характера, а также реалистичную имитацию цветов, бабочек и птиц, но у него нет чувства перспективы и таланта к растушевке. Он не способен нарисовать человеческую форму. Скульптура более высокого уровня ему неизвестна, хотя он может выполнять совершенно изумительную резьбу, которая, хотя и причудлива по дизайну и композиции, лишена пропорций и выразительности. Верный своим традициям кочевников, линиям головы и лица, он создает архитектурные сооружения соответствующей формы. Подобно линиям лица h, крыши его домов загнуты вверх.

Объем мозга у туранца составляет в среднем 83,5 кубических дюйма, а угол наклона его лица составляет 87,5 градусов.

III.

Наконец, у нас есть ариец, человек с длинной или овальной головой (*долихокефальный*), исторический, *белый* человек, венец космических сил природы. Линии его лица состоят из двух конфликтующих элементов, горизонтальной и вертикальной линии, и обрамлены овалом. Объем его мозга составляет в среднем 92 кубических дюйма, а угол наклона лица - 90 градусов. Его развитие не ограничено. Эта группа человечества, хотя и разделена на множество различных типов (рас или наций), возникших в результате смешения с двумя другими группами или под влиянием климата, пищи и внешнего вида природы, стоит на высшей точке цивилизации. Поскольку линии его лица превосходно уравновешены, а тело является шедевром правильности и пропорциональности, он попытался установить идеальный баланс между противоречивымисилами в своей моральной и интеллектуальной натуре. Исключительно ему мы обязаны искусством в его высшем смысле. Когда-то он стоял на одном уровне с первобытным черным дикарем, затем он продвинулся до изобретательности желтого человека и оставил обоих далеко позади себя в своемпостепенном, но всегда поступательном развитии. Он превосходит две другие группы человечества не только в техническом мастерстве, но особенно в изобретательности и способности рассуждать, критической проницательности и чистоте художественного вкуса. Только белый человек создалидеализированные шедевры скульптуры и живописи.

Белый человек в своей архитектуре использует либо горизонтальную, либо вертикальную линию, либо и то, и другое; он берет треугольное здание негра и помещает его на квадратную палатку желтого человека, делая своеиспользование максимально совершенным; он идет дальше и, в соответствии со своим мощно изогнутым лбом, возвышается не только над реками и пропастями, но и возводит свои великолепные купола и стрельчатые арки, вершину архитектурных форм.

Таким образом, этнология служит намосновой для изучения искусства на разных его этапах.

Следуя общей тенденции современной науки, мы попытались выразить причину художественного развития трех групп человечества с помощью цифр; мы измерили вместилище и инструмент наших интеллектуальных способностей и, таким образом, попытались покинуть сферу простых догадок или необоснованных мнений, чтобы поставить явления истории искусства на прочную основу. Хотя искусство, несомненно, относитсяк ‘магическому кругу воображения и внутренним силам разума’, эти силы зависят от самого строения нашего тела,

объема мозга и угла наклона лица. Мы имеем дело не с простой гипотезой, а представляем нашим читателям полнуютеорию, подтвержденную фактами.

Рассматривая фронтиспис нашего руководства, представляющий "Древо искусства', мы можем наглядно проследить медленное и постепенное развитие белого человека. Негр привлекает наше внимание только как дикарь; у желтого человека есть своя черта, и он остался неизменным в своем художественном развитии; белый человек прошел через стадии дикости и своими собственными усилиями, претерпевая различные фазы подъема и упадка (реальные признаки исторической жизнеспособности), неуклонно прогрессировал, пока не начал пытаться и преуспел в установлении "гармоничной связи между изображением природы и выражением пробужденных эмоций, а также таинственной аналогии между эмоциями его разума и явлениями, воспринимаемыми его органами чувств"..

Поскольку все явления должны происходить в *пространстве* и *времени* (двух фундаментальных формах всего существования), произведения искусства также должны были быть выполнены в этих двух условиях и, следовательно, могут рассматриваться *исторически*.

Пространство - это расширениесил природы в бесконечность. Время является ограничением этой деятельности. Без пространства ни один объект не смог бы достичь завершения. Без времени субъект был бы вечен. Это два противодействующих элемента. Единое, пространство, положительно, другое, время, отрицательно. Время бывает либо относительным, либо абсолютным. Если это относительно, то его можно измерить установленной последовательностью событий. Если абсолютно, то его можно измерить годами. В обоих случаях мы можем проследить постепенное и последовательное развитие художественных форм. В общем, time relative с его последовательностью продуктов более надежен, чем time, обозначенный добровольными и более чем сомнительными датами. Например, мы не можем измерить периоды формирования земной коры годами, и все же мы совершенно убеждены, что *третичное* образование не могло произойти раньше *первичного*; таким образом, мы вправе предположить, что железный период должен был прийти на смену каменному или бронзовому периоду; бронзовые орудия труда никогда не находили с железными ручками, в то время как у железных лезвий были деревянные или бронзовые ручки с орнаментом. Естественно, человек вряд ли когда-либо использует худший материал для практических целей, если однажды он нашел материал получше; но он будет использовать более мягкий материал как средство украшения.

То, что у нас есть множество "наблюдений" как в искусстве, так и в природе, никоим образом не противоречит строгой логике фактов. В основном сохранились низшие формы животных (например, низшие формы орнамента), однако никто не может сомневаться или отрицать постепенное и систематическое развитиерастительного и животного царств. Если мы не найдем фрагментов керамики в Австралии, Новой Зеландии или на островах Полинезии, мы не можем предположить, что там погибла великая и могущественная цивилизация, не оставив после себя никаких следов. Находя различныевиды керамики, постепенно улучшающие даже качество материала — глину сначала не мыли, затем смешивали с крупинками кварца и полевого шпата, затем тщательно промывали, затем обжигали на солнце, затем обжигали на огне; сначала поворачивали вручную, затем на круге и, наконец, покрывали глазурьюd, без украшений или орнаментов - мы не можем предположить, что порядок был обратным, и что человек сначала украшал глазурованную посуду, которую он выворачивал на круге, а затем

возвращался к немытой глине и керамике ручной работы. ‘Теория вырождения’ взорвалась так же полностью, как исчезли геоцентрическая и антропоцентрическая теории. Мы знаем, что человек, подобно цветам, деревьям, камням и животным, является продуктом объединения сил природы и влияния климата и пищи, и что его религиозные, социальные и политическиеусловия тесно отражены в его искусстве. Насколько наш земной шар не является центром вселенной, а человек - центром творения, настолько же мало искусство или наука возникли сразу в совершенном вооружении, с копьем и щитом, из головы Юпитера, подобного голубоглазой Афине. В определенном смысле и искусство, и наука имеют божественное происхождение, но только в той мере, в какой это касается порождающей и созидающей силы, которая, однажды приведенная в движение, должна была расти и развиваться в соответствии с определенными и неизменными законами. Цель нашего руководства - проследить эторазвитие шаг за шагом в общих чертах, начиная с мифического и традиционного периодов, а оттуда и до исторической эпохи. Обобщая таким образом и отделяя особенное от всеобщего, мы получаем возможностьсразу с большей ясностью охватить более широкий круг знаний и придать трактовке историиискусства более возвышенный и полезный характер. За счет подавления деталей великие периоды и особенности общего развития становятся более понятными, и наша способность рассуждать становится способной схватывать то, что в противном случае могло бы ускользнуть от наших ограниченных возможностей понимания.

ГЛАВА III.
ДОИСТОРИЧЕСКОЕ ИСКУССТВО И ИСКУССТВО ДИКАРЕЙ.

Искусство, как и природа, является своим собственным интерпретатором. Хорошо выполненный узор не предшествовал более простому; круглые орнаменты появились позже, чем орнаменты с прямыми линиями. Пещерное жилище, должно быть, использовалось до строительства независимых храмов. Искусство, должно быть, имело начало, подобное языку la, ибо это язык — язык форм, говорящий нашим глазам. Если верно то, что говорят арабы, что лучшее описание - это то, в котором ухо превращается в глаз, то лучшей картиной будет та, которая превращает наши глаза в уши. Искусство говоритчерез свет, как язык - через звуки. Мы пытались обнаружить с помощью филологии, которая в наше время стала наукой, более или менее тесную связь между идиомами; точно так же мы пытаемся проследить некоторый общий примитивный тип, из которого мы можем вывести бесчисленные произведения искусства.

В давно минувшие времена мы находим следы изобретательной и декоративной силы человека. Продукты этой силы даже в доисторические эпохи сильно различались по степени мастерства. Есть несколько готовых топориков, стамески, ножи, наконечники для стрел, колья-палочки, кельты и нарукавники. Орнамент, состоящий из простых прямых линий, переходит в спиралевидные формы различного направления и сочетания. Поэтому у нас нет никаких трудностей с классификациейпроизведений доисторического искусства следующим образом:-

- *а*. Палеолит, или древнекаменный век.
- *б*. Неолит, или новый каменный век.
- *с*. Бронзовый век и

- *г.* Железный век.

  Первые два подразделения относятся к жизни дикарей, третье - к мифическим или традиционным, а четвертое - к историческим периодам.

  В древнекаменном веке у нас почти нет следов орнаментации; в новокаменном веке мы находим несколько попыток создания геометрических линий и несколько набросков животных на лезвиях из слоновой кости; в бронзовом веке у нас естьпять извилистых узоров превосходного геометрического рисунка; и, наконец, в железном веке животные и даже человеческие формы используются в качестве средств украшения.

  В доисторический период художественного развития человека мы обнаруживаем особое сходство между его жилищами и его гробницами. Горная пещера и хижина, построенная из балок и сучьев, покрытая шкурами, несомненно, были первыми величественными дворцами людей. Самые древние предания подтверждают это утверждение. Самые ранние обитатели Греции жили в горных пещерах. Народ Сибири, предшествовавший самоедам, жил, согласно Эрману, в подземных пещерах. Киклопы Гомера - всего лишь кочевники, обитающие в горных пещерах. О хеттах, племени, жившем в Ханаане во времена Авраама, іизвестно, что они хоронили своих умерших в пещерах. Но неоспоримым фактом является то, что места захоронений напоминали жилища доисторического человека. Можно предположить, что склепы, катакомбы и высеченные в скале храмы возникли на первой гореайн, где жил человек. Татарские гробницы в Касане напоминают их дома в небольшом масштабе. Черкесская гробница напоминает черкесский коттедж. Могилы евреев-караимов в долине Иосафат похожи на их дома. Лапландцы живут в пещерах. АборигеныГермании и Франции, современники мамонта, носорога, оленя и лося, жили в пещерах, поскольку их кости найдены вперемешку с костями этих ныне вымерших животных вместе с различными орудиями труда, такими как тесла, кремневые стрелы, каменные ножи, и даже, как в пещере в Перигоре на границе с Дордонью, произведениями искусства огромной художественной силы. Джорданес в своем ‘De Rebus Geticis" упоминает людей в Швеции (Scania), живущих подобно диким животным в пещерах, вырубленных в скалах. Но дикарь-кочевникмог найти такие жилища только там, где были горы. Если он забредал из такой местности на равнину и хотел укрыться от суровой погоды, ему приходилось собирать каменные блоки и образовывать из них искусственные пещеры. Таким образом, возникли кромлехи, Досы, Диссы или дольмены, а также галерейные помещения, в которых длинная узкая галерея соответствует ограниченному входу в горную пещеру, а камера - пещере.

  Постепенно человек начал строить отдельные дома для себя и, наконец, храмы для своего бога или богинь.В доисторические времена не обнаружено никаких следов храмов, за исключением Западного полушария. В Камбодже, в центральных частях Кочин-Китая, нет храмов. От южного мыса Африки дои далеко за пределами берегов Замбези храмов не обнаружено. У скотоводческих и земледельческих народов Мадагаскара нет храмов, хотя у них есть хижины и жилища, украшенная керамика и они в определенной степени знакомы с текстильным искусством. Прежде чем человек построитхрам, он строит дом, чтобы защитить себя, свои стада и семью от диких животных, но прежде всего от своего еще более страшного собрата, в котором он видит опасного соперника. Эта склонность служит объяснением происхождения озерных жилищ -самых древних доказательств строительных способностей человека и его таланта объединять для определенной цели и ограждать данное пространство. Геродот уже

рассказывает нам о поселении на озере Прасиас, современном Тачино (в Румелии, Европейская Турция), где людижили на платформах, поддерживаемых высокими сваями. Сирийский географ Абульфеда (р. 1273; ум. 1313) рассказывает о рыбаках-христианах, живущих в деревянных хижинах, построенных на сваях в одном из апамейских озер на Оронте (в Азии). Папуасы Новой Гвинеи до сих пор живут втаких свайных жилищах, полы которых поддерживаются грубо вырезанными человеческими фигурами - попыткой теламонов. Это ‘пережитки’, но озерные жилища в Италии и Швейцарии относятся к доисторическим временам. Прослеживая их различные способы строительства, мы обнаруживаем три зафиксированных периода прогрессивного архитектурного развития.

У нас есть свайные жилища самой примитивной конструкции. Использовались грубые сваи, заостренные с помощью огня или каменных топориков, позже - с помощью бронзы и, наконец, с помощью ик-инструментов. Они располагались либо близко друг к другу, либо парами, либо на большом расстоянии друг от друга — как правило, в правильном порядке. Верхушки свай были подняты на уровень над водой, чтобы принять балки платформы, которые были закреплены деревянными штырьками. Позже, в качествеусовершенствования, в вершинах вертикальных свай были вырезаны пазы для установки поперечных балок.

Другие сооружения, особенно те, рядом Нидау (нидере Ау, Нижняя Луговая), построены на фундаменте, укрепленный камнями, которые, undoubtedly, улучшение на первый способ.

Опыт научил доисторических архитекторов, что сваи не совсем надежны и должны иметь некоторую опору при бурном подъеме озера. Это привело к еще более усовершенствованным фасеточным конструкциям, которые, безусловно, придали жилищу еще большую прочность. Платформа покоилась не на простых сваях, а на искусственном фундаменте, сложенном снизу горизонтальными слоями палок или небольших веток деревьев, причем вертикальные сваи служилисвязующими звеньями со всей конструкцией.

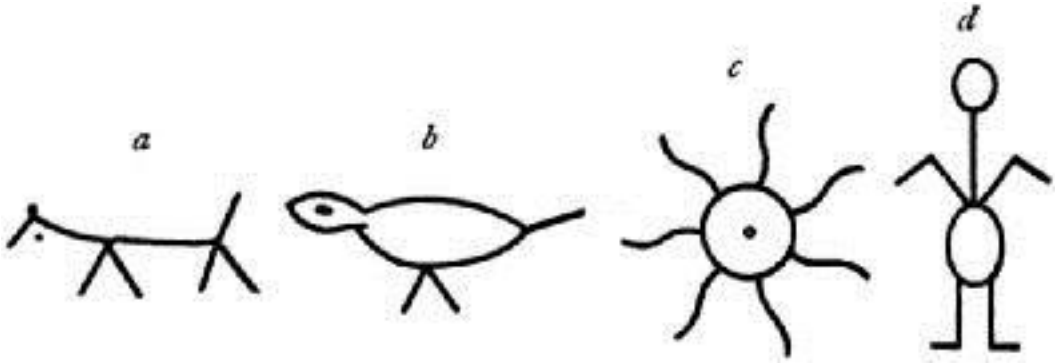
Краноги, или деревянные острова, встречаются в основном в Ирландии и Шотландии. Они отличаются от фасадных сооружений тем, что часто возводились на естественных островах или на отмелях, приближающихся к этому характеру. Хижины, построенные на этих сваях, были прямоугольными; некоторые, возможно, были круглыми, как хижины дикарей, в подражание кротовым холмам, прототипам многочисленных курганов, разбросанных по всему земному шару. В хижинах имелся искусственный очаг, сделанный изтрех или четырех каменных плит.

То, что обитатели озерных жилищ были знакомы с текстильным искусством, подтверждается обнаружением бесчисленного количества глиняных гирь для ткачества и кусков обожженного льна. Грубая керамика,оолы и деревянные колышки, волокна, скрученные в веревки, остатки различных злаков, фруктов и домашних животных, найденные в этих поселениях, ясно доказывают, что должен был существовать определенный тип семейной жизни. Во всяком случае, жители должны достигли секвысшего степень цивилизации, чем некоторые из Юго-море островитяне нашего века, которые, получив какие-то железные гвозди, сажать их, в ожидании пожинает богатый урожай этого ценного овоща.

Мы видим, что в доисторические времена искусство уже практиковалосьне только для чисто утилитарных, но и для декоративных и художественных целей.

Это можно сказать в гораздо более высоком смысле о доисторических остатках искусства в Западном полушарии. Искусство имело там тройственное развитие, соответствующее трем

группам человечества. Мы находим курганы негров; керамику желтого человека с ее причудливым орнаментом; и замечательные храмы, крепости, виадуки и акведуки арийской группы. В наших музеях хранятся многочисленные образцы работ этих трех групп, а также их своеобразные иероглифические письмена, напоминающие первые попытки китайцев и египтян выразить идеи в формах. Воображение дикарей создает форму; поэтому достаточно простых очертаний. Лошадь, нарисованная таким образомn (*a*), - настоящая лошадь; (*b*) из этого получается настоящий гусь; (*c*) это солнце; и (*d*) это настоящий человек. Это своего рода изобразительное письмо или идеография, которую можно увидеть на многие мили вокруг, высеченную в скалах Массайи и практикуемую человечеством в целом, как и нашими собственными детьми, на первой стадии пробуждения сознания.



Мы находим не только этнологические, но также филологические и художественные следы того факта, что в неизвестный доисторический период Западное полушарие должно было находиться в тесной связи с Восточным. Имя верховного Божества, Дьяус, Θεός {Теос}, Деус, на дальнем Западе *Теотль*.

Искусство *Севера* Западного полушария является примитивным, основными остатками являются киклопические стены и могильные курганы.

В *Центре* Континентаискусство несет на себе все следы постепенного прогресса. Он почти достиг форм Египта, но остановился на полпути. Каким-то образом Аталанта была отделена от Востока, и пирамиды, храмы и дворцы центральной Америки оставались в таком же отношении к пирамидам, храмам и дворцам Египта, как *тапир* по отношению к слону; *аллигатор* по отношению к крокодилу; и *лама* по отношению к верблюду.

Запад обладал знаниями в области астрономии, аналогичными китайским, и их способ украшения в видевеликолепной лепнины достиг высокого уровня технического и даже живописного мастерства. Они зашли так далеко, что изобразили сцены исторического характера с определенной степенью драматизма, о чем свидетельствует лепнина высеченного в скале храма Митла в Мексике. Их орнаментнерегулярен и запутан, как и их дикая растительность, в которой преобладают лианы.

Некоторые фигуры поражают своим сходством с египетскими формами.

Скульптурное божество из гранита высотой 3 с половиной фута, найденное рядом с изящно построенной пирамидой недалеко от Гуатуско или Уатуско, превосходно обработано и отделано в простом стиле. Еще более любопытна небольшая статуэтка, выполненная из лавы, с головным

убором, напоминающим головной убор Исиды, Сфинкса, капители храма в Дендере или, в более поздний период, капители Антиноя. Даже положение ног напоминает нам о сфинксе и доказывает отсутствие знания пропорций.

В Южной Америке, в районе озера Титикака в Перу, расположенного на высоте 13 000 футов над уровнем моря, то есть примерно в f раз выше Сноудона внаше время, у нас есть доказательства очень высокой цивилизации. Искусственно построенные дамбы ведут через окружающие болота к священному городу Куско, столице и центральному месту империи сказочных, но реальных инков. Из тех времен у нас сохранился сад инков в самой теплой и защищенной части острова, ‘с его купальнями и фонтанами, которые все еще сверкают серебром и журчат’. Недалеко от Титикаки находится остров Коати, священный для луны. Здесь стоял знаменитыйдворец Дев Солнца (напоминающий нам о весталках, учрежденных одним из римских правителей), окруженный двумя святилищами, посвященными солнцу и луне. Это наиболее хорошо сохранившиеся образцы американской доисторической архитектуры. Вокруг озера Умайо, на полуострове, мы находим замечательную группу древних квадратных погребальных башен, известных как Чулпы Силустани.

Куско был Римом на юге Западного полушария. Город пересекали четыре большие дороги в направлении четырех сторон света. Он был разделен на верхний (*Ханау*) и нижний (*Хурин*) города. Вокруг центральной площади в форме овала были сгруппированы двенадцать подразделений (*Carrios*). Здесь стоял большой дворец, одна миля в длину и четверть мили в ширину; *Яхауаси* (*Хуаси*, дома), предназначенные для обучения молодежи; *Гальпоне*, здания, в которых проводились фестивали; монастырь Дев Солнца, *Коричанка* или Золотой дворец, и храм, посвященный солнцу, окруженный часовнями, посвященными луне, звездам, грому и молнии. Здесь также находилось восьмое чудо света — великая крепость *Саксауаман*; входы с косыми косяками и большой цоколь, выполненный в виде перевернутойd-образной лестницы, иногда из камня, иногда с превосходной лепниной, с орнаментом или без него. Три линии массивных стен вокруг города, образующих оборону, были построены ‘en tenaille’, все углы входа составляли девяносто градусов; самые лучшие европейские укрепления, спроектированные Вобаном или Мольтке, не могли превзойти террасообразное расположение этих трех линий обороны. Многоугольные блоки, из которых сложены стены, сделаны из голубого известняка, от восьми до десяти футов в длину, вдвое меньше в ширину и глубину и весят от пятнадцати до двадцати тонн каждый. Средняя высота первой стены составляет около двадцати пяти футов, второй - восемнадцать футов, а третьей - четырнадцать футов. Общая высота стен - пятьдесят семь футов.

Как бы бегло мы никоснулись искусства в том виде, в каком оно развивалось в Западном полушарии, на читателя должны произвести впечатление два факта. (1) Что между Востоком и Западом существуют аналогии, которые слишком поразительны, чтобы приписывать их простой случайности; и (2) что те, кто построил зданияв Ушмале, Паленке, Копане, Чичене, Ице и Куско, должно быть, были далеко за пределами простого кочевого государства. У них были дворцы, храмы и, следовательно, своего рода социальная организация и религия. Их религия, должно быть, носила низкий и жестокий характер, судя по изображениям их божеств и по использованию ими отдельных частей человеческого тела в качестве арабесок; хотя мы можем проследить в их календаре, как и в их представлениях о персонифицированных силах природы, восточные влияния, связывающие доисторическийЗапад с историческим Востоком. В то время как Восточный мир использовал благовония на своих религиозных церемониях, Запад

использовал табачный дым. В обоих полушариях животным приписывалась некая таинственная сила. Шлемы всех народов берут свое начало от этой общей веры. Орлы, стервятники, волки, тигры, львы, драконы и змеи используются для украшения бойца или зачаровывания его оружия. Обычай носить маски и шлемы или головные уборы какой-либо устрашающей формы, преувеличивающие размер головы, имеет чисто бдревесное происхождение. В остатках древней Мексики, Перу и островов Южного моря мы находим множество резных масок; некоторые напоминают человеческие лица, украшенные накладными волосами, бородами и бровями; другие представляют головы птиц. Они, как правило, безукоризненны, часто украшены кусочками листовой слюды, придающей им блеск, или бирюзой и другими драгоценными камнями.

То, что доисторический человек, будь то с Востока или с самого дальнего Запада, обладал какой-то цивилизацией, лучше всего можно изучить по его керамическимпроизведениям. Глиняные сосуды, горшки, кувшины, вазы, урны и амфоры представляют такой же интерес для историка искусства, как ископаемые растения и животные для палеонтолога или различные слои земной коры для геолога.

Керамика - один из наиболее надежныхисторических документов, фиксирующих уровень цивилизации нации. Ископаемая керамика очень напоминает допотопных животных — она не имеет формы. На это указывают раковины, листья и плоды. Постепенно тыквы и яйца придавали человеку лучшие узоры. В определенный период в Египте, Этрурии, Греции, Китае, Мексике и Перу, должно быть, было модно использовать формы животных и людей для изготовления ваз, бутылок, кувшинов и кубков, в то время как рога, черепа и сапоги встречаются у германцев и некоторых диких племен.Тевтонцынадеялись выпить сладкий мед из черепов своих убитых врагов в Валгалле. Мы не можем удивляться, что столь дружелюбное вероучение породило причудливые сосуды для питья. В наше время мы видим тарелки и угощения, украшенные лягушками и ящерицами, которыенеопровержимо доказывают существование доисторических ‘пережитков’. С Кипра в Императорском кабинете древностей в Вене хранится урна с человеческим лицом, очень похожая на те, что находят в Мексике, превосходными образцами которых обладают музей Южного Кенсингтона и коллекция КристиБританского музея.

Дикий и фантастичный способ украшения в Западном полушарии в доисторические времена полностью обусловлен особенностями природы. Человек, по-видимому, получил образцы из Индии, Египта и Греции, и разработал их, отражая впечатления буйной природы. Цветы, перья, жемчуг, безделушки, иероглифы, животные, человеческие тела — все смешалось вместе в бесконечной путанице. Здесь и там можнопроследить симметричное эхо давно минувших времен. Хотя западные художники доисторических времен иногда достигали симметрии, они постоянно грешат против эвритмии. О пропорции и действии у них нет никакого представления. У них есть стиль, но стиль свой, лишенный всех техдостоинств, которые возвышают продукт до художественной красоты.

ГЛАВА IV.
КИТАЙСКОЕ ИСКУССТВО.

Китайцы, несомненно, достигли высокого уровня культуры раньше, чем все исторические нации, и все еще находятся в состоянии цивилизованного младенчества. Они обладают надежнымиисторическими записями, относящимися к периодам, когда ветви арийской группы человечества все еще были кочевниками. Они знали, что наш земной шар сплюснут у полюсов, в то время как мы думали, что это квадрат, поддерживаемый колоннами; они были знакомы с правильнымисвязями магнитной иглы; обрабатывали металл; выращивали тутовое дерево, систематически кормили шелкопряда его листьями, превращая его продукцию в самый лучший шелк. В гончарном деле они достигли величайшего совершенства в том, что касается материала. В инженерном деле они были не менее искусны. У них есть акведуки, выполненные с большой смелостью; бесчисленные мосты перекинуты через их реки; они осушали и орошали землю в то время, когда другие народы подверглись всемирному потопу; и все же они оставались младенцами вдомах и обычаях, в то время как становились все старше и старше. У них все манеры не по годам развитых детей с преждевременно постаревшими лицами. Этот феномен можно объяснить цифрами. Китайцев 400 000 000, почти все туранцы. Взяв равное число арийцев, мы обнаружим, что им не хватает не менее 3 400 000 000 кубических дюймов мозга, из которых каждый дюйм представляет определенное количество интеллектуальной силы. Этот недостаток в мозг-сила, которая проявляется в их абсолютно разные событияновозаветные, и неподвижного характера своих учреждений. Они изобретательно *играют* в науку, искусство, политику и религию. 4500 лет назад они достигли высокого уровня цивилизации и остались неизменными в своем цивилизованном детстве, которое они хранятс благочестивым почитанием. Оглядываться назад, верить в то, что прошлое было лучше настоящего, стало неизменным законом Китая и сдерживало любой прогресс. Их язык агглютинативен, всего на одну ступень выше дикарского односложного, и dlams существует связь между этим и гибкими языками. 450 односложных слов используются для образования 1230 слов-звуков, из которых они составляют от 40 000 до 60 000 соединений. Они не могут произносить определенные согласные, напоминая в этом некоторых плохо обученных европейских детей. Они говорят: "Ю-ло-па" вместо Европы; ‘Я-ме-ли-ка" вместо Америки; ‘Ма-ли-я" вместо Марии; ‘ку-лу-су’ вместо крукса; "Ки-ли-ту-су" вместо Христа. Их способ письма развился из изобразительных знаков. Они сохранили их; и,хотя произвольные знаки вытеснили графическое письмо или иероглифы, они все еще сохраняют неуклюжесть этой формы и имеют для каждого слова особый знак.

Несмотря на эти недостатки, они обладают энциклопедией в 5000 томов и коллекциейхудожественных произведений, насчитывающей 180 000 томов. Они могут похвастаться Сократом у Конфуция, Платоном у Мем-цзы и Ксенофонтом у Цем-цзы.

Пять для них святое число: в их Золотой век было пять императоров; есть пять великихпринципов, на которых они основывают возможность регулируемого социального существования, а именно: человечность, справедливость, конформизм, прямота и искренность. У них есть пять священных книг: "Шу-Кинг" (политические наставления); "И-Кинг" (философия эманаций, основанная на фигурахрез); "Ши-Кинг" (собрание дидактических од и песен возрастом около 3000 лет); "Ли-Кинг" (описание церемониальных обычаев и социальных манер); и "Йо-Кинг" (книга о музыке, регулирующая гармонию на самых противоречивых принципах). У

них есть пятьвнутренних принципов, пять стихий, пять первичных цветов, пять сезонов года, пять правящих духов, пять планет, пять сторон света, пять видов земли, пять различных драгоценных камней, пять степеней наказания, пять различных видов ужасов; и весь принцип их украшения основан на пяти точках . Объединив эти пять пунктов, они создают ту оригинальную систему традиционного ухода за цветами и животными, которая была разделена Оуэном Джонсом на...

- *а*. Непрерывная система стволов;
- *б*. Объединенная фрагментарная система; и
- *с*. Вкрапленная фрагментарная система.

В этих трех системах соблюдаются естественные законы излучения и тангенциальной кривизны.

Но во всех их произведениях искусства сквозит призрак ребячества с морщинками на иссохшем лице. Их узоры в текстильном искусстве таковы, что некоторым людям нравятся их причудливая оригинальность. Они совершенно пренебрегают законами орнаментации; и мы никогда не узнаем, не намеревались ли они, украшая вазу, одеть китаянку для чаепития, или, наряжая высокопоставленного мандарина или даму в жесткую парчу, не намеревались ли они украсить один из своих чайных горшков причудливой формы. На самом деле в их вазах изображены дамы в парчовых платьях, в то время как ихмужья и дамы выглядят как передвижные вазы. Мы часто видим на даме ‘воркующих голубей величиной с дроф; цветы и деревья, растущие на тарелках и вазах вверх дном и наизнанку’. Мы видим расхаживающего мандарина, украшенного вышитым деревом с пятьюдесятью различными листьями. Один экран украшен рыбами с перьями, другой - птицами с плавниками, или чудовищными драконами, ползающими по земле или летающими в воздухе. Все в искусстве сделано так, как не должно быть сделано. Как будто какой-то веселый и озорнойхобгоблин поручил китайцам составить своего рода художественное лоскутное одеяло из всевозможных орнаментальных фантазий, искаженных фигур и непонятных комбинаций.

Их города похожи на большие лагеря орд кочевников, готовых по первому сигналуполиции собрать свои палатки и убежать. Хотя они построили огромную стену толщиной 25 футов у основания, уменьшающуюся до 15 у платформы, снабженную на расстоянии 100 ярдов башнями площадью около 40 квадратных футов у основания, уменьшающимисядо 30 у вершины и высотой около 37-48 футов; хотя они перенесли ее через гряды высоких холмов (один из них находится на высоте 5000 футов над уровнем моря) и провели ее через самые глубокие долины или по аркам над реками — их архитектура находится в самом зачаточном состоянии. Это своего рода игрушечная архитектура. Стены их домов могут быть разрушены, а сами дома все еще стоят. Ибо архитектура у китайцев ни в коей мере не является органическим целым; это даже не химически объединенная композиция; а нечто механически соединенное, без какой-либо руководящей и связующей идеи. Вопреки всем правилам хорошей архитектуры, они выражают в своих конструкциях принцип разделения и независимости активных элементов здания, вместоих объединения и гармонии. Это разнообразие без единства. Их стены - просто ширмы из кирпича или дерева, просто рамки для гобеленов. Стена с ними не имеет опоры; она кажется подвижной и полностью отличается от крыши. Строительные леса, которые поддерживают горизонтальные, как и вертикальные ограждения, принадлежат скорее к

текстилю, чем к тектоническому искусству. Туранец по-прежнему пристрастен к фасонной работе, как доисторический обитатель озера или наш современный абориген-новозеландец. Внутренние перегородки дома подвижны; они состоят либо из настоящих ковров, решетчатых конструкций, деревянных листьев, либо из досок, украшенных орнаментом, имитирующим ковры или подвижные ширмы. Имитации цветочных тканей, лакированные панели с невероятными перспективами, бамбуковые косы свыступающими шишками, вырезанные и превращенные в зияющих и ухмыляющихся фантастических монстров, также входят в число основных характеристик китайского архитектурного орнамента. Китайская шпалера имеет сказочный вид. Узоры бесконечно разнообразны, они либо плотно прилегают друг к другу, либо перфорированы, разделяя и ограждая пространства, окружая террасы в качестве перил, взбегая по лестницам или образуя широкие границы между колоннами.

Шпалерную работу китайцев можно разделить на три класса:-

1. *Плетеная*работа из бамбука, близкая имитация текстильных тканей; фактически, плетеная работа из дерева.

2. *Решетчатая*работа, своего рода переходная или метаморфическая работа между решетчатой и перекладинной работой. Эти паттерны носят более грубый характер.

3. *Смешанная*работа, представляющая собой сочетаниедвух классов.

Первый обычно используется для украшения внутренних помещений подвалов домов. Естественный ярко-желтый оттенок бамбука либо оставляют, либо покрывают его разноцветным лаком для усиления эффекта узоров.

Решетчатые конструкции используются для изготовления дверных и оконных рам. В последнем случае отверстия заполняются прозрачными оболочками, цветной бумагой или крашеным стеклом, которые используются с 3000 года до нашей эры

Смешанная роспись проходит вдоль стен, образуя фриз из позолоченного мэтала или алебастра. Последний материал используется в летних домиках для отделки внешнего пространства, соединяя ярко-красные или светло-голубые колонны. При таком использовании эффект, несомненно, очарователен. Крыши выкрашены в темно-зеленый цвет, что является бессознательным напоминанием оушедших временах, когда они были сделаны из покрытых листвой ветвей деревьев или широкой листвы растений. Темная небесная лазурь, просвечивающая сквозь перфорированные решетки, контрастирует с белым мрамором основания и красными колоннами, образуя сочетание одновременно поразительное и приятное. Кажется, что верхние части здания парят в воздухе.

Кирпичные стены китайцев лишены штукатурки; преобладает пустота. Они используют стены либо как ограждения для внутренних дворов, либо как изолированные защитные стены перед входами в дома - напоминающие нам ворота Индии или египетские пропилеи — в качестве фундаментов, либо как ограждения и перегородки для жилыхпомещений. Все эти стены построены из высушенных на воздухе, обожженных на огне или глазурованных плиток и кирпичей. Этипоследние используются только для храмов или императорских построек. Хотя у нас есть Совет общественных работ, который, к сожалению, не имеет административной власти и не может помешать строительству наших магистралей в соответствии с принципами самой закоренелой симметрофобии (ненависти ко всякому порядку, форме, стилю и однородности),

закон в Китае заходит так далеко, что регулирует даже использование строительных материалов не в соответствии с какими-либо эстетическими правилами, а просто потворствуя рангу и классовым интересам. Белый мрамор можетиспользоваться только для императорских фундаментов, ограждения императорских дворов и при строительстве императорских мостов и никогда не должен использоваться в качестве отделки стен. Их цемент для покрытия стен похож на наш; штукатурка имеет ровный цвет, и цвета смешиваютсяd со штукатуркой перед нанесением. В зависимости от своего положения в штате владелец дома может окружить его стеной из глины или извести, а также из кирпича, высушенного на воздухе или обожженного на огне. Только стены княжеских домов могут иметь каменные постаменты. Окружающие стеныимператорских дворцов имеют крышу из ярко-желтой и светло-зеленой глазурованной черепицы. Цао-пинги, или защитные стены, устанавливаемые перед входными дверями домов, подобно экранам перед нашими каминами, имеют большие выступающие плинтуса. Они различаются по цвету в зависимости от ранга владельца. Обычно они белые, с нарисованным орнаментом. Перед домами или дворцами принцев цвета красные с золотом, а покрытие зеленое или желтое. Перед *Мяо*, храмами чести, они почти всегда ярко- желтого цвета. Внешние стены в основном белые, украшенные инкрустированными пейзажами или другими традиционными украшениями. Внутренние стены красные и богато украшены золотом; у них есть что-то вроде фриза, украшенного решетками, чтобы, по-видимому, отделитьопору от поддерживаемой крыши. В домах высших сословий стены украшены дамастом, а в домах простолюдинов - бумажными драпировками, которые мы переняли. Драпировки также используются свободно, они свисают вниз и служат для разделениявнутренних пространств домов. Двери и окна все еще сделаны из занавесок, как в первобытные времена цивилизации в Ассирии, Индии и Вавилоне.

Мы все знакомы с совершенством китайского шелкоткачества с вкраплениями золотых нитей, а также с яркостью и оригинальностью некоторых узоров, когда они имитируют природу в своих цветочных формах. Однако, как правило, они слишком реалистичны, а материал нередко выглядит как гербарий ботаника, или как коллекция бабочек или чучел птиц. Их вышивка не менее древняя, чем шелкоткачество. Еще в 2205 году до нашей эры в их статистических отчетах (насчитывающих около 4768 томов) упоминаются золото, серебро, медь, слоновая кость, драгоценные камни —*пять видовкомпонентов* of mineral, — шелк, пенька, хлопок, ткани из этих материалов и перья всевозможных птиц. Тканые материалы имеют один цвет. Шелк бывает красного, черного, белого или желтоватого цвета, цвета ткани неизвестны. Частое упоминание птичьих перьев может служить доказательством того, что они использовались для вышивания, которое в первобытные времена было скорее ‘opus plumarium’, чем собственно вышивкой, которая является предшественницей искусства живописи. Короны из перьев, килты и платьявсе еще в ходу у дикарей наших дней. Цвета даны природой и соответствуют гротескному вкусу недисциплинированного ума своей яркой пестротой и несоответствиями.

Древнейшая китайская цветная вышивка была идеально пластичной. Растения, цветы, животные и даже фигурки образовывали полихромный рельеф на плоской поверхности материала. Этот стиль все еще моден в Китае, хотя вместо перьев используются искусственно окрашенные нити, всегда для того, чтобы предметыказались приподнятыми над поверхностью. Даже в настоящее время рельефные фигуры в натуральную величину или целые сцены выполняются иглой из ярких шелковых ниток. Здесь нам невольно вспоминаются рельефы Ниневии, и мы можем предположить, что это не что иное, какпревращение вышивки в камень или алебастр.

Платья, мебель, седла, чайники, башмаки, куртки, чехлы, оружие, двери и окна китайцев украшены узорами, которые берут свое начало в этом виде рельефной вышивки, следы которой можно найти даже на их лакированных и керамических изделиях.

Крыши их домов изогнуты и вытянуты вверх, как и их черты лица; они являются копиями крышек корзин, чайных кадушек, урн или кепок и шляпок. Выступающие части богато украшены драконами. Дракон у китайцев - прототип, из которого развился человек; следовательно, дракон является символом императорской власти.

В то время как китайцы совершенно не разбираются в живописи, потому что у них нет представления о перспективе или штриховке, они, безусловно, преуспевают в технической обработке керамических произведений искусства, особенно в пасте, которую они делают из каолина, разложившегося полевошпатового гранита. Формыих настоящей керамики имеют самые примитивные очертания; блюда, чашки, тарелки и миски имеют цилиндрическую форму, как и бутылки и кувшины. Наш музей Южного Кенсингтона изобилует образцами, иллюстрирующими это.

Острый натурализм и точное воспроизведение форм природы без какого-либо мастерства в традиционном обращении с цветами, лианами, листьями, стеблями, плодами и животными преобладают во всех китайских и японских работах. Художник, если он намеревается работать в китайском стиле, должен отбросить все соображения о высших эстетических принципах искусства; он должен снизойти до вкусов и удовольствий детей, должен тщательно изучить их повседневные обычаи и манеры, проникнуться их образом мышления, попытаться сделать причудливое причудливее, а гротескноеещe более гротескным. Большое солнце с густыми лучами в правом углу; несколько резко очерченных деревьев посередине; мост в облаках с бегущей по нему собакой; несколько играющих детей с большими головами слева; яркий ручей, отмеченный волнами rough, сквозь которые проглядывают рыбы; все это превосходно отделано, насколько позволяет лакированная работа - и китайский поднос готов. Цветная эмаль на керамических изделиях и их лакированная посуда, несмотря на их лишенный воображения натурализм и чудовищно фантастические очертания, превосходят все, что мы способны производить на Западе Европы. Их великолепные складные ширмы, подносы, ванны, умывальники, туалетные столики, рабочие столики, футляры для духов, оправы для зеркал;их столики для драгоценностей — полные маленьких ящичков, потайных уголков, загадочных отверстий и потайных задвижек - являются дополнительным доказательством их детской природы. Они используют лад, который у них общий с мексиканцами, перуанцами и греками. В то время как, однако, последний пришел к непрерывной системе ладового орнамента, китайцы все еще используют его в основном фрагментарно, либо одно звено за другим, либо одно над другим, не образуя непрерывного орнамента.

Мы видим в китайцах одно из самых интересных явлений в истории человечества, независимо от того, смотрим ли мы на них с социальной, религиозной или художественной точки зрения. Они управляют своим государством по отеческому принципу и великому правилу: "Поступай с другим так, как ты хотел бы, чтобы он поступил с тобой, и не делай другому того, чего ты не хотел бы, чтобы поступали с тобой. Тебе нужен только один этот закон; он является основой всего остального' (Конфуций в шестом веке до нашей эры), и все же они не добились никакого прогресса в науках и искусствах. Отеческое правительство и самоуправление проверяют каждую мысль. Моральный принцип самого высокого значения, как и у многих из нас, сработал

плохо. Они поступали с другими так же, как другие поступали с ними. Они жульничали, потому что их самих жульничали; они говорили неправду, потому что ихобманывали другие; они были лицемерны, потому что другие тоже были такими; и они грабили и грабили других, потому что их самих грабили и грабили их самих. В этом моральном хаосе они забыли развивать интеллектуальную силу рассуждения; таким образом, ониеще больше нарушили и без того нарушенное равновесие между моралью и интеллектом. И хотя порох появился у них раньше, чем на Западе Европы, на дальнем Востоке Азии он оставался простой игрушкой для развлечения молодых и старых на праздниках, в то время как в Западной Европе он стал, после книгопечатания, самым могущественным средством цивилизации. Бумага появилась у них раньше, чем на Западе Европы; они умели печатать по крайней мере за пять столетий до того, как Европа додумалась до повторного изобретения этого китайского изобретения. Они столь же вежливы,если не вежливее, чем самый цивилизованный француз, остроумны и добродушны. Они не боятся смерти; торгуют с тем же мастерством и упорством, что и мы; обрабатывают землю с еще большим усердием и способностями, чем мы; так что их территория,примерно равная по площади всей Европе, похожа на один большой хорошо дренированный и орошаемый сад, в котором ни одно место, способное принести хоть какую-то отдачу за усердный труд, не остается необработанным. Среди 400 000 000 подданных одной единственной империи естьили нет ни одного, кто не умеет читать и писать. Все места в администрации распределяются после суровых конкурсных экзаменов, и все же им не хватает способности к самосознательному, независимому мышлению как в науке, так и в искусстве. Они могут нарисовать тигровую шкуру с такой правдивостью, что она кажется настоящей шкурой, вставленной в рамку под стеклом; но в замысле и воспроизведении головы свирепого зверя с его кровожадными челюстями и беспощадной жестокостью им это совершенно не удается. Они питают отвращение к пропорциональномуразделению пространства; они никогда не пытаются уравновесить свои художественные идеи и расположить их в соответствии с законом. Они до такой степени ненавидят духовную, воображаемую и всю высшую интеллектуальную культуру, что концентрируют все свои силы на простыхособенностях. Поэтому они остались неподвижными, в то время как другие, которые начали свое самосознательное национальное существование тысячи лет спустя, оставили их далеко позади. Китайцы жертвуют всем ради предвзятых представлений об обычаях — в морали, наукеи искусстве. Как поступали наши предки, давайте поступим и мы. Результатом применения этого принципа стало то любопытное, гротескное и остроумное, но прежде всего детское искусство, которое мы должны изучать как связующее звено между искусством дикарей и арийцев. В то время как негры едва ли вышли за рамкигеометрических фигур, мы находим, что туранцы уже способны использовать растения и низшие виды животных в орнаменте в дополнение к геометрическим фигурам. Однако, как только он приближается к существам, в которых преобладают пропорции, действие и экспрессия как основныеэлементы формы, он полностью теряет способность к воспроизведению.

Деловая проза - стихия туранца; он лишен всякого высшего художественного чувства, потому что его способ письма, речи и мышления, его религиозная, социальная id политическая организация до недавнего времени сдерживали всякую экспансию воображения и использование интеллектуальных способностей. Искусство у него осталось неразвитым, и какими бы интересными ни были его произведения, они являются лишь предметом нашего любопытства и,возможно, сиюминутным, демонстрируя, что делало человечество в целом в своем *младенчестве*.

ГЛАВА V.
ИНДИЯ, ПЕРСИЯ, АССИРИЯ И ВАВИЛОН.

Наше древо искусства с его многочисленными ветвями, цветами и плодами, уходящее корнями в неизвестное происхождение трех великих группчеловечества, показывает, что негритянская, или черная ветвь, росла очень недолго. Оно все еще живет в искусстве дикарей, но искалечено и не имеет жизненной силы. Далее мы рассмотрели длинную линию туранского искусства, представленную китайцами; оно берет свое начало в геологическуюэпоху, проходит через мифические, традиционные и исторические периоды и непрерывно продолжается до современности. До сих пор мы рассматривали художественные произведения негритянской и туранской групп, обе из которых не имеют отношения к реальной истории.

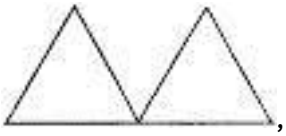
Теперь мы переходим к истории искусства арийцев, исторической группы. Местом рождения этой группы, несомненно, была Центральная Азия. Оттуда чистокровная арийская группа пошла двумя расходящимися дорогами. Одна дивизия пересекла горную цепь Гималаи иобогнула Брахмапутру, реки Инд и Ганг, а другая осталась по эту сторону гор. Следовательно, арийцев, возможно, лучше всего разделить на трансгималайцев и цис-гималайцев. В этих двух группах мы находим древнейшие следы низменного пробуждения силы к полному сознанию. Мы можем увидеть в отдаленных веках, измеримых только с помощью аналогии и дедукции, попытку решить величайшие проблемы нашего существования.

Чтобы найти ответы на эти *три* вопроса: Откуда? Зачем? Куда ехать? Измерить *три* измерения пространства и времени; проследить причину, следствием которой являются *три*всегда стабильных и все еще постоянно меняющихся явления; и узнать, что такое творение, сохранение и уничтожение, или, скорее, только трансформация, было главной целью арийского разума; и, как учит нас история, они нашли более или менее четкие ответы на эти вопросы. Мы не только способны филологически проследить развитие различных языков арийской группы шаг за шагом до одного общего праязыка - санскрита, но и историк искусства может проследить каждое таинственное представление о силах природы, каждую форму персонификации или воплощения, каждый религиозный догмат или тайну, символ или миф до тех самых индийцев, которые с помощью слов *Пита*, *Мата*, *брахта*, *дуихта*научили нас самым священным отношениям природы. наша семейная жизнь. Ибо слова, как и картинки, являются лишь представителями внешних впечатлений. К транс- и цис-гималайским ариям мы можем отнести все теогонии, космогонии, системыэзотерической патологии и мифологической антропологии. Они впервые увидели в геометрических формах явления материального, а также духовного мира; придали значение и интерпретацию этим мистическим типам; населили небо и землю видимым и невидимым, добром и злом, богами, богинями и духами. Сначала они признали "ноуменальную", или невидимую, божественную природу с ее созидательной силой; и признали "феноменальную", или видимую, природу мира как эманацию, эволюцию, вырост, или просто работу невидимого Творца. Все боги персов, ассирийцев, вавилонян, египтян, греков и римлян, а также множество обычаев евреев и христиан восходят к индийским концепциям, формам и способам поклонения.

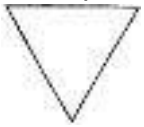
Не только исторические события, но и вся жизнь человечества сосредоточена вокруг религии. Ибо наука и искусство были в древности прямыми порождениями религии. Ни наука, ни искусство не могут быть поняты, если у нас нет четкого представления о мифологии и религиозных концепциях древних народов. Наша великая ошибка заключалась в том, что до самого недавнего времени мы отделяли одну из различных ветвей древа познания. Мы критиковали его кору, листья, соцветия и плоды по отдельности, никогда не задумываясь о разветвлениях корня, почве, в которой он впервые распространился, химических веществах, которыми он питался, климатических условиях, при которых он процветал или увядал, никогда не задаваясь вопросом, приносит ли он только цветы, а не плоды, или длякаких целей его плоды и цветы использовались теми, кто собирал и то, и другое. Теперь, без такого понимания, художники - всего лишь бессознательные машины, блуждающие ощупью во тьме невежества, никогда не способные к четкому воспроизведению форм. Образование и более высокое пониманиетекут подобно невидимым магнитным потокам через руку, держит ли она карандаш, кисть, стамеску или иглу гравера, и придают произведению искусства жизненную силу, которая формирует его истинное очарование. Нас никогда не привлекает техническая корректность сильнее всего при созерцании даже самого маленького произведения искусства, но мысль, которая вдохновляла художника при конструировании его форм.

В то время как дикарь едва ли когда-либо приобретает правильное представление о времени и пространстве, а туранец - лишь ограниченное, арьиполучают от них первое смутное представление о Бесконечности. Во времени и пространстве происходят ощутимые изменения под влиянием невидимой силы, которая создает все видимые вещи. Во времени и пространстве все сотворенное сохраняется, а во времени и пространстве все либо погибает, либо принимает различные формы. Арии пытались выразить эти абстрактные, но в то же время конкретные явления знаками. Треугольник с тремя равными сторонами, по—видимому, лучше всего выражает тайну трех одинаково могущественных сил - созидания, сохранения и трансформации.

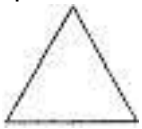
Таким образом, на самой ранней заре цивилизации треугольник стал священным символом Божества. После того, как *Символический* и *диалектический* периоды уступили место *мифологическому*, время и пространство стали рассматриваться как истоки всех вещей, из которых произошли Брахма, Вишну и Шива. Эти три непостижимые силы были выражены геометрическими фигурами, или, так сказать, кристаллизовались, прежде чем они стали воплощенными личностями. У творца был знак двусмысленноготреугольника



, который образовывал три треугольника, символически представляющих три силы в ОДНОЙ, ТВОРЦА. Вишну обозначался равносторонним треугольником с вершиной, направленной вниз,



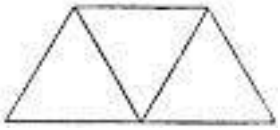
что означало хранителя; в то время как у Шивы в качестве символа был треугольнике вершиной вверх,



обозначающий трансформатора.

Божества были расположены в следующем порядке: сначала Шива, затем Вишну и последним Брахма, которому не было построено храмов. Так было почти со всеми расами арийской группы;практически нет храмов Амна, Брахмы, Зеруане-Акерене, Урана, Водана и т.д.

Порядок символов, приведенный ниже, с их пятью значениями —

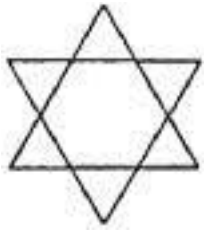


Шива.	Вишну.	Брахма.
1. Преобразователь,	Хранитель,	Творец,
2. Огонь,	Вода,	Солнце,
3. Справедливость,	Мудрость,	Сила,
4. Будущее,	Настоящее,	Прошлое,
5. Время,	Пространство,	Материя,

произвел на свет самое священное слово —

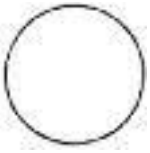
ΛVM or **ÔM.**

выражается этой треугольной комбинацией—



Такова была таинственная Тримуртия индийцев, из которой со временем, в соответствии с влияниями природы, степенью интеллектуального развития и социальным и политическим положением различных групп арийских рас, выросли различные мистические концепции *триединой* силы в *едином*существе, действующей в природе.

В то время как транс-Himâlâyans, influenКНИ великолепной природы, позволили своему воображению, и искажать примитивный мистик простоту этих религиозных концепций, СНГ-Himâlâyans остался верен первые впечатления от природы и поклоняться свету и огню как тон символики разума, правды и добродетели, в оппозиции к ночи, как символ невежества,



несправедливости и греха. К треугольным формам был добавлен круг, змея, форма без начала и конца; неудивительно, что, опоясывая равностороннийтреугольник и соединяясь с квадратом, он стал символом таинственных, непостижимых сил природы. Треугольник, квадрат и круг

соединенные, пересекающиеся, комбинированные, изолированные и перекрещивающиеся составляли основные линии храмов и их украшений. Только в более поздний период животные и чудовищные человеческие формы были задуманы как олицетворяющие абстрактные божественные силы. Атрибуты Эфира, Воды (Индра) и Огня (Агни), были преобразованы в действующих лиц. Три равные стороны треугольника под влиянием воображения толкователей божественных материй были преобразованы в человека с тремя головами, чтобы придать более понятную форму непостижимой божественной силе.

У трансгималайцев, некогда поселившихся нагигантском треугольном полуострове, вдающемся в Индийский океан, было время разработать обширную теогонию, которая служила арийцам вплоть до наших дней хранилищем различных мифологий и религиозных систем.

В *Индии*Божественныйбогиня небесная, Юпитер) стал Владыкой неба, Господом воинств; его оружием была молния. У него был великолепный райский сад, *нандана*.

Ганеша - это Янус, бог с двумя головами. Он был хранителем путей; в руке у него был *жезл* или *скипетр* (пастуший посох) и *ключ*—символ его власти участвовать во всех важных начинаниях человечества.

С'ри или *С'рис* (Серис—Церера), также *Лакшми*, *Падма* и *Камала*, была богиней изобилия, происходящей из священного Лотоса.

С'ива, греческийк *Зевс*, египетский *Джао*, еврейский *Джавех*, римский *Иовис*с их аналогичными атрибутами мести, ревности, неукротимых капризов, ужаса и непримиримости - все указывают на одно и то же происхождение. О Шиве (как и о Зевсе, Джовисе или Хавехе в других местах) в индийской мифологии записано, что ему пришлось сражаться с Дайтьями (титанами, или падшими ангелами), детьми Дити. Индра по этому случаю снабдил Бога Огня, Справедливости и Преображения огненными стрелами. И снова Юпитер сверг Титанов и джанц, которых Тифон, Бисарей и Титий повели против правителя Олимпа. То же самое сделал Джавех, или Иегова, который низверг легионы гордых и властных ангелов, находящихся под властью сатаны, в адские области. Аналогия слишком поразительна, чтобы требовать каких-либо дальнейшихкомментариев.

Пауластья (греческий и римский *Плутон*), или *Кувера*, египетский *Тифон*, еврейский *сатана*, имеет общее семейное сходство с представлениями вождей низших областей.

Гаруда, прекрасная птица с прекрасным человеческим лицом, ухаживающая за Вишну, является прототипом молодого, цветущего *Ганимеда*, ухаживающего за Зевсом, не только по сходству имени, но особенно по сходству функций.

Дурга, получившая свое имя от размахивания копьем, является, подобно *Палладе* или *Минерве*, индийским представителем героической доблести и отражающей мудрость. И *Дурга* и *Паллада* собственными руками убивали демонов и великанов; оба защищали мудрых и добродетельных людей, которые оказывали им должное уважение и обожание. У *Серасвати* и Минервы также много общего. Итальянская Минерва изобрела флейту, а Серасвати руководила мелодией.

Ис'вара и *Ис'и* из Индии, несомненно, являются оригиналами Осириса и Исиды.

Дурис прочитанный задом наперед, дает нам *Купидона*. Индийское название происходит от *Де'пака*, воспламенитель. У mіглаваря Индии и Греции было одно и то же имя. Мы находим его имя и характер в виртуозном описании Шекспиром *Пака*.

Эти аналогии простираются гораздо дальше и глубже, чем кажется на первый взгляд.

У шивы, как говорят, было три глаза, символизирующиетри измерения времени. Змея, обозначающая измерение времени в годах, образовала его ожерелье. Второе ожерелье из человеческих черепов ознаменовало ход и череду эпох, а также вымирание и преемственность поколений человечества. В одной руке он держит трезубец, означающий, что в нем объединены атрибуты других богов. Шиву также называют *Трилохана* (три взгляда —*лечан*, глаз, облик). Павсаний сообщает нам, что Зевс был удостоен имени *Триофтальмос* (трехглазый), и что при взятии Трои была найдена статуя Юпитера, изображающая отца богов с третьим глазом во лбу.

Вишну появлялся на земле в нескольких воплощениях. Индийцы считают планеты пригодными для жизни. Солнце было установлено как двигатель, направляющий движение этих планет, снабжающий их светом и наделяющий их жизненным теплом. *Кришна* (черный или синий) был, подобно греческому аполлону, символом солнца, света, чистоты и любви. Он представлен как обещанный Спаситель, восьмое воплощение Вишну. Согласно Ведам, Земля пожаловалась Вишну и потребовала возмещения ущерба. Затем ему пообещали Утешитель и полный ремонт. Затем говорят, что время ускорило рождение *Кришны*, этого светлого отпрыска богов, который отправляется вперед, чтобы воздать почести. Мир с его шарообразной, тяжеловесной рамой, кивками в знак поздравления, когда *милый младенец* узнает свою мать по ее улыбкам!' Кришна,

которого самаряне считали Иисусом Навином, долгожданным Мессией, наконец появился на земле, где прожил жизнь самого необычного и непостижимого характера. Говорят, что он был сыном *девственницы*Девакиот царяВасудеваса,*но его рождение было скрыто из-за страха перед тираном*Кансой, его дядей, которому было.... предсказано, что ребенок, рожденный от этой матери, уничтожит его и положит конец его владычеству. Кришне пришлось скрываться, и он воспитывался в *Малхуре* честными пастухами. Он совершал самые удивительные чудеса, спасал множество людей своими сверхъестественными способностями, воскрешал мертвых и спускался в адские области Паталы, где правил царь змей Сешанага (наводящий на мысль об имени Сатана), чтобы воскресить шестерых сыновей благочестивого Брахмана, которые были убиты в битве. Кришна одержал славную победу на берегах *Ямуны* над великим змеем *Калия Нага*, который отравлял воздух и уничтожал стада в тех краях. *Аполлон* также уничтожил своими рукамизмея Питона. Вся легенда, в обоих случаях, берет свое начало от действия солнечных лучей, очищающих воздух и рассеивающих ядовитые пары атмосферы, в которых размножались отвратительные животные. Таким образом, Кришна и Аполлон тождественныв своих действиях. Кришна разочарован Туласи, Аполлон - Дафной; обеим концепциям нравилось общество пастухов и пастушатниц. *Туласи* (или лотос) была священной для Кришны, как *Лавр* для Аполлона.

Эти и подобные легенды должны изучаться художниками, чтобы дать им возможность не только понять индийское искусство с более высокой точки зрения, но и усвоить, что многие чудовищные формы имели священное символическое значение, что внешние знаки могут быть освящены скрытыми концепциями; и что везде, где это имеет место, искусству не удастся достичь ярких сфер красоты. Прекраснейшая скульптурная Дурга без ожерелья из человеческих черепов, высунутого красного языка, четырех рук с растопыренными пальцами, удерживающих отрубленные человеческие головы, и т. Д., Ни за что непередала бы уму индийского поклонника представление о богине доблести и мудрости. Таким образом, мы можем понять, как индийский идол из обожженной глины, несмотря на свою отвратительную форму, может быть символом какой-то великой идеи, благодаря которой он приобретает ценность в глазах легковерного верующего. Рассматривая причины, обусловившие своеобразное развитие индийского искусства, мы не должны упускать из виду постоянно растущее могущество брахманов.

Символизм и мистицизм тысячелетиями использовались жрецами всех древних народовдля приготовления опьяняющих суеверных напитков для людей и доказательства необходимости совершения жертвоприношений. Сначала в жертву должны были быть принесены только порочные страсти, но постепенно они попытались изобразить эти страсти с помощьюнималов с аналогичными склонностями. Козы стали представителями распущенности; быки - образцами неукротимой ярости и неподчинения; и эти типы животных были принесены в жертву богам. Как только священники убедили людей, что кровьживотных, дым от их горящих тел, запах жареных баранов могут смягчить гнев Шивы, фанатизм пошел еще дальше, и втянул людей в ужасный водоворот предрассудков, и тысячи мужчин и женщин были раздавлены, радостно чавкая, под тяжелыми колесами автомобилей Югурнаута, Шивы или Харриса.Мужчин и женщин сжигали заживо; интеллектуальный прогресс остановился, были навязаны аскетизм и слепое подчинение священническому деспотизму, а возможность прогрессивного искусства была закрытана тысячи лет.

Это опустошающее состояние общества требовало реформ, и *Ману* выступил вперед. Он разделил общество на четыре отдельных слоя: брахманов, кшатриев, вайшьев и шудр, из которых первые два были арийцами, третья каста - туранианы и четвертая негры; следовательно, несмотря на совершенство его законов, которые, как предполагалось, были продиктованы самим Брахмой, никакое настоящее искусство было невозможно.

У индийцев есть две великие национальные эпические поэмы, содержащие почти всю сутьвсех эпических поэм других арийских рас, и многие сцены из "Рамаяны" и "Махабхараты", выполненные резьбой и скульптурами, имеют такое же отношение к греческому искусству, как эти поэмы к "Илиаде" и "Одиссее". В обоих изображены сцены героизма; но, в то время как в греческих поэмах правят симметрия и пропорции, в индийских нагромождены фантастические неправильности, дикие несоответствия, преувеличения и невозможности. Красота некоторых мыслей стирается перегруженными метафорами, изливающимися бесконечным потоком, подобным водам Ганга. В 28 000 двойных стихов Рамаяны есть отрывки, превосходящие все написанное.

В качестве неоспоримого доказательства я процитирую несколько строк из первых отрывков Рамаяны. Боги собираются передпервой, непостижимой причиной и обращаются к ней в следующих словах:—

О Ты, кого *три*складки покрывают мощь и великолепие,
Создатель, *Хранитель* и *Преобразователь*, приветствую!
Твой взор обозревает этот мир от края до края,
Ты Сам неизмерим в пространстве и времени:
Не подвержен ни порочным желаниям, ни страстям:
Непобедимый победитель, бесконечный, неизвестный;
Хотя в одной форме Ты скрываешь Свою божественную мощь,
Все же, по твоему желанию, каждая форма принадлежит Тебе.
Чистые кристаллы, таким образом, приобретают призматические оттенки,
Как меняющийся свет и различные оттенки иллюминации;
Люди думают, что Тебя нет, Ты всегда рядом;
Жалея о тех печалях, которых Ты не можешь бояться.
Суровую епитимью Ты один можешь понести;
Неизменный, неизменный—древний без разрушения:
Ты знаешь все — кто может вознести Тебе хвалу?
Сотворивший всесущее — Сам себя не сотвори!

Стремление придать формы таким возвышенным абстракциям привело к тому, что индийцы утратили свою регулирующую силу в изобразительном и пластическом искусстве. Бог должен был стать могущественным, и его наделяли четырьмя или двадцатью руками и тремя головами.Чудесное и символическое были величайшими врагами индийского искусства.

В "Махабхарате", количество стихотворений Гомера, вместе взятых, в семь раз превышает количество не менее 110 000 двойных стихотворений, мы читаем о чувствах, переживаниях и поступках, которые являются нашими собственными, — но ни одно из них невыходит за рамки достоверного. Рождение всех героев чудесно. Их деяния превосходят стандарты человеческих поступков. Они постоянно общаются с богами, разговаривают, спорят и пререкаются с ними; их

дворцы неизмеримы по величию и великолепию: ворота из слоновой кости, инкрустированные драгоценными камнями, золотые колонны, алмазные троны, сверкающие великолепием тысячи солнц; их армии исчисляются миллионами; их герои вырывают деревья с корнем и убивают сотни тысяч одним ударом; время и пространство не имеют для них никакого значения. Цари правят 27 000 лет; Пратхама-Раджа правил 6 300 000 и прожил 8 400 000 лет.1 Как могло бы искусство в высшем смысле существовать в таких условиях?

1 Вычеркнув нули, которые ставятся брахманами *из уважения*, цифры можно свести к некоему естественному компасу возможностей.

Искусство в более понятной форме появилось в Индии только тогда, когда Будда пришел, чтобы попытаться совершить второе возрождение народа. Он отменил касты, проповедовал равенство и свободу и преуспел в пробуждении высокой силы художественной активности в мечтательных индийцах. Но их искусство было полностью ограничено строительством высеченных в скале храмов, ступ, топесов и религиозных зданий — архитектурных сооружений, по сравнению с которыми даже наши величайшие соборы кажутся просто детской игрой. Их произведения искусства окрашены теми же преувеличениями, что иих великие героические поэмы, и когда буддизм был искоренен на месте своего зарождения примерно в седьмом веке нашей эры, брахманы построили свои храмы, соперничавшие по архитектурному величию с храмами буддийских художников. Они вернулись к своим чудовищам, но они больше не могли сдерживать художественную силу арийского духа.

В высеченных в скале изолированных храмах Индии есть детали лепнины, орнамента, листвы и общего убранства, которые, подобно их мифологии, их героическим поэмам и их заумной философии, прошли через все художественные метаморфозы податливых, пластичных, эластичных и твердых веществ. Во всем мы наблюдаем безграничную игру воображения, неподвластную никаким законам симметрии. Стены украшены самымиизысканными узорами из шали и кружев, выполненными либо в виде лепнины, либо высеченными в камне; это доказательство того, что до применения этих изящных форм для украшения стен они, должно быть, существовали как текстильные полотна высокого качества. Высеченные в скале храмы демонстрируют явную имитациюстропил и поперечных балок; следовательно, дерево долгое время использовалось, прежде чем его попытались имитировать в камне. Их скульптуры выполнены из резьбы по дереву, терракоты или парижской штукатурки, превращенной в камень. Заметно преобладает податливость более мягких материалов. Ворота перед Санчи Топе (посмотрите мастерскую отливку одного из них в музее Южного Кенсингтона), хотя и высечены в камне, представляют собой точную имитацию деревянных столбов и соединенных вместе поперечных балок. Эта имитация настолько точна, что сохраняются дажегрубые и искривленные очертания плохо обтесанных стоек и балок. Богатство и разнообразие их декоративных узоров, а также мельчайшие детали доказывают, что такие узоры, должно быть, были вырезаны из дерева или глины задолго до того, какони были выполнены из более твердого материала — камня. Штукатурка, должно быть, служила средством перехода от резьбы по дереву к скульптуре. В "Рамаяне" город Агодхья, построенный *Ману* (отцом и законодателем *человеческого*рода), описывается так: "Он был украшенпрекрасными дворцами, высокими, как горы, и многоэтажными домами; все сияло, как на небесах Индры. Его внешний вид производил чарующее впечатление. Город оживлялся постоянно меняющимися красками; правильные беседки и нежно цветущие деревья радовали глаз. Он был полон драгоценных камней. Его стены были покрыты разноцветными полями, напоминающими шахматную доску' и т. Д.;

последняя аллюзия дает описание мозаичных работ, которыми, должно быть, были украшены стены. В описаниидворца в Сакунтале, написанном Калидасой, жившим за столетие до нашей эры, мы читаем: "Над воротами возвышается арка из слоновой кости; над ней развеваются флаги темно—желтого оттенка, кисточки которых, кажется, манят и взывают к вам: "Войди - войди". *Панели* этой двери отделаны золотом и лепниной и сверкают, как бриллиантовая грудь бога. Посмотрите сюда! вот ряд дворцов, сияющих, как луна, как раковины, как стебель водяной лилии. *Штукатурка наносится толщиной в ладонь*. Золотые ступени, украшенные разнымикамнями, ведут в верхние покои, из которых вниз смотрят *хрустальные* окна, обрамленные жемчугом, сверкающим, как ясные глаза прекрасной девушки.' Проход, по которому была нанесена штукатурка толщиной в ладонь, может означать только то, что орнамент был выполнен с рельефом. Следовательно, богато раскрашенный орнамент в виде лепнины с мозаикой и другими узорами должен был существовать. Они, несомненно, возникли, как и персидские, ассирийские и вавилонские настенные украшения, в текстильных тканях, которые, как было обнаружено, быстроразрушались, были изготовлены из более прочного материала, сохранившего, однако, весь характер оригинальных узоров и материала.

Индейцы отличаются острым наблюдением за природой, и в том, что касается традиционного обращения с цветами,кустарниками, лианами, деревьями и животными, мы можем многому у них научиться ; но мы должны тщательно избегать их чрезмерной украшенности. В их подходе к архитектуре отсутствие подчинения отдельных частей хорошо сбалансированному целому является большойошибкой; в их скульптурах человеческой фигуры преобладают мягкие и волнистые линии, создающие своего рода сладострастную чувственность, которая полностью противоположна хорошей скульптуре. Их натурализм вызывает возражения и ведет к дикой, фантастической грубости,которую никогда нельзя простить в искусстве. Не хватает меры и гармонии. Великолепные и подлые, могущественные и мелочные, возвышенные и уродливые - вот их продукты. Индийское искусство, религия и поэзия настолько тесно связаны, что невозможно понять одно из них без тщательногоизучения двух других. В индийском искусстве мы наблюдаем первые попытки человечества выйти из детского возраста. Детям мудрость лучше всего передается в символах, мистических знаках, баснях, легендах и сказках, и поэтому индийское искусство отличаетсяэтими характеристиками. *Тупо*, *сутупо* или *сутеупху*, от санскритского *ступа*, куча (наше слово *вершина*) или куча земли, соответствующая кургану, была в то же время символом религиозных принципов индусов. О Будде говорят, что однажды на берегах Ганга онговорил своим ученикам о непостоянстве всего сущего, бренности человеческой жизни, о горе и горестях нашего существования, сравнивая жизнь с пузырьком воды, состоящим из четырех элементов и все равно так быстро погибающим. Водяной пузырь, таким образом, придал свою форму топе и *дагопе*, что последнее, согласно В. В. Гумбольдту, означает 'сокрытие тела', предназначенное для приема мощей Будды. Башня, возвышающаяся внутри вершины, символизирует девять воплощений Вишну. В индийском храме, как и в наших готических церквях, есть проповедь из камня. Арочный купол, чтобы напомнить нам о незыблемому, нетленному жизни; daghopa, с ее семь или девять дивизий, говорит нам, что есть надежда на бессмертную душу, чтобы достичь ч.eaven через семь или девять степеней очистки. Защитные навесы (зонтики) символизируют заступничество Будды, которое он обязательно проявит, если мы только признаем *нигилизм* (ничтожество) нашего земного существования.

Религиозная конструкцияn была также распространена на повседневную утварь, тенденция, которая была универсальной для всех людей арийской группы. К этим типичным орнаментам относятся цветок лотоса и орнамент в виде дерева и змеи. Религиозная концепция - это все, что

связано с Индиейян. Его волнует не сама форма, а религиозная мысль, которая выражается эмблематически, аллегорически или символично. Вот причина, по которой он цепляется за свои четырнадцатирукие божества. Именно Бога и Его силы он хочет отвергнутьс негодованием; но всякий раз, когда человек пытается выразить непостижимое или абстрактное в видимых и конкретных формах, он ошибается. Душа индийца поглощена Богом: в Нем заключено все; мир существует *без* Него и все же *внутри* Него. Все существа берут свое начало в Нем и возвращаются к Нему. Вечная *эманация* и *поглощение* постоянно происходят перед глазами индийца, и, ища прообраз этого чудесного процесса, он нашел его в дереве *Ашватха*, индийской смоковнице (*Ficus Indica*).Баньян пускает корни, так сказать, в воздухе, растет вниз, захватывает землю своими ветвями, снова пускается вверх и повторяет этот процесс "до бесконечности". Все, что оказывается рядом с его щупальцами, обнимается, покрывается и в этом мистическом окружениисчезает. С незапамятных времен это священное дерево было *древом жизни*, символическим деревом окаменения, оживления и воплощения Божьего духа в минералах, растениях, животных и человеке. Эта пантеистическая концепция неблагоприятна для искусства: она подавляет силы художника, которому приходится иметь дело со слишком большим весом идеальных форм.

Есть еще один вид фигового дерева (*Ficus religiosa*), которое больше не пускает корни, но листья которого, кажется, вечно трепещут; оно стало символомвечно движущихся и колеблющихся сфер, наполняющих вселенную. Дерево сочетает в себе две действующие космические силы, оно частично остается тем же самым и все еще постоянно меняется; теперь оно покрыто только листьями, постепенно листьями и соцветиями и, наконец, листьями и плодами; затем его жизненная сила, по-видимому, угасает, листья, соцветия и плоды исчезают, чтобы снова обновиться с той же регулярностью и изобилием. Разум, еще не привыкший объяснять каждое явление простыми или сложными газами, глобулами или атомами, приводимыми в движение сродством, полностью поглощен чудесными явлениями природы и, находясь в течение тысячелетий в таком поглощении, неспособен видеть объекты в их надлежащем свете. Он видит в каждой форме метафизическую причину, которая приводит в орнаментальном искусстве к тем переплетенным, запутанным, чудовищным и причудливыми сочетаниям, которые нарушают *симметрию*, издеваются над *эвритмией*, искажают *пропорции*, не имеют *направления* и, пытаясь выразить невыразимое, вообще не имеют *выражения* at all. Вплетенный

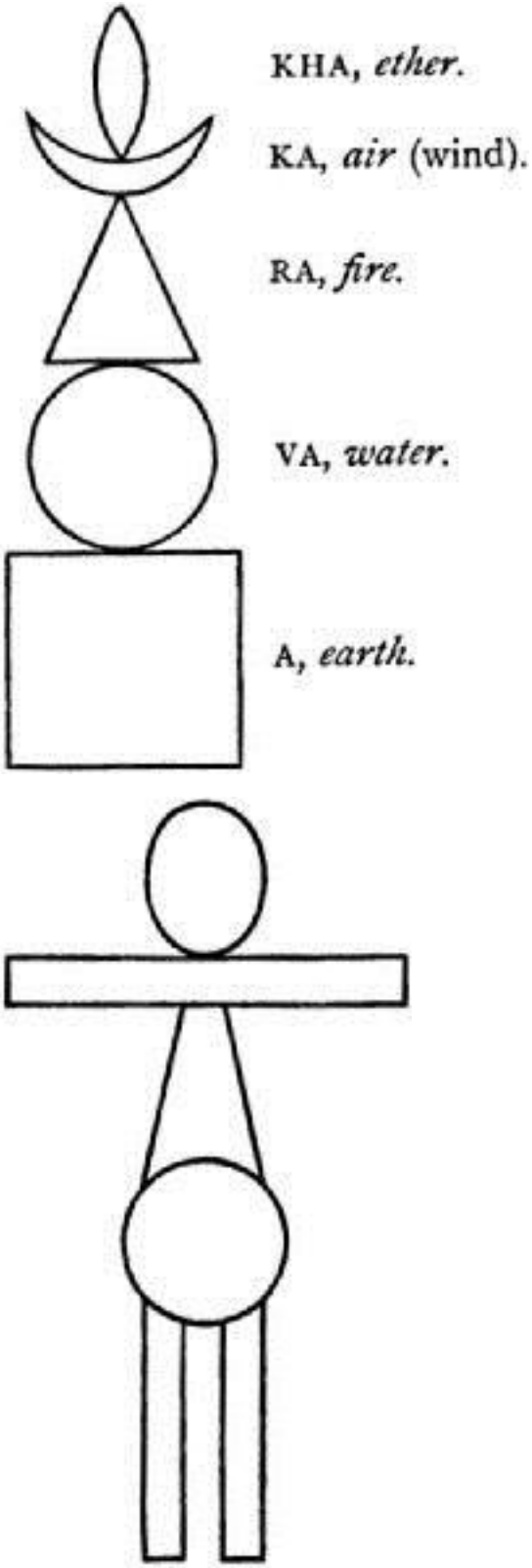
Художник, если он хочет работать в индийском стиле, должен познакомиться с чувствами,которые одушевляют индийский ум. Лучше всего у него получится, если он, как правило, будет использовать их арабески и после тщательного изучения антиквариата придаст им симметричныеформы. Традиционное индийское обращение с растениями при оформлении поверхности непревзойденно, и в этом мы можем у них поучиться; но мы должны остерегаться их монотонного совершенства и их вечных повторений. Мы можем, то тут, то там, использовать их длямs, но мы должны внести порядок и меру в дикий и непонятный хаос. Если мы хотим создать полностью индийские образцы, мы не должны изменять их, иначе мы разрушим их эффект; но мы можем быть оригинальными, просто используя форму и наделяя ее собственным духом; в этом большое преимущество исторического изучения искусства.

Индийская архитектура была хорошо систематизирована мистером Фергюссоном. На севере у нас есть бенгальский, на юге — дравидийский, а на западе - халукийский стиль; помимо них, у нас есть три различных религиозных стиля - брахманический, буддийский и, в более поздний период, магометанский.

Обращаясь к СНГ-Himâlâyans, которые появляются в бесчисленных названий племен, народов и рас и постепенно населили Ассирия, Вавилон, вСИА, Греции, Северной Европы, Италии, Испании, Франции, и Англии, и несли религии и цивилизации в Египте; мы начинаем наступать, впервые, по настоящему *исторической* земле, ибо мы должны быть способны место событий во времени абсолютного.

Персия — древнееврейский Элам, индийская Параса, от Парс, или Фарс, или Фардистан — полностью отличается географическим положением, климатом и натуральными продуктами от Китая или Индии. Гекатей, Артемидор, Эратосфен и Страбон описывают климат и почву Персии как холодные и рыхлые на севере, умеренные и плодородные в центральных районах или долинах и жаркие и изматывающие на юге. Таким образом, мы имеем предприимчивую деятельность, энергичную отвагу севера и противодействующий регулирующий элемент в центре, приправленныймечтательной праздностью юга. Этот аспект природы менее угнетающий. Вместо гигантских лиан виноградная лоза с сочными гроздьями цепляется за высокие и плодоносящие деревья; в изобилии водятся газели с яркими глазами; львы и тигры побуждают к смелой охоте; изысканно сложенныеароматные розы наполняют воздух благоуханием и открывают разум более мягким впечатлениям от нежной красоты. Персы, ассирийцы и вавилоняне пришли к власти, пришли в упадок и ушли из жизни во всем своем величии; но в самих этих переменах были активность и жизнь. Персы были первыми, кто провозгласил правящее всеобщее *единство*, которое наделяло людей силами, позволяя им становиться добродетельными и интеллектуальными *своими собственными усилиями*. Они оставались верны первым впечатлениям от природы, в которых проявлялся Вечный Дух.

Персы, как и индийцы, символически выражали космические элементы творения с помощью геометрических знаков, которые приведены ниже.



Эти *пять* в *одном* составляли творение; это была работа Чуда (Khuda), Чода от санскритского Свадатта (самоотданный, данный Богом). От зендского слова Chuda, или Чода, мы получили слова Gott и God. В более поздний период человеческое воображение вскоре восприняло в этих абстрактных знаках конкретную форму; оно превратило *Ча* і в голову существа, *Ка* в руки, *Ра*

в грудь, *Ва* в нижние части тела и *А* в ступни, и таким образом сформировалось первое эмбриональное, уродливое воплощение творческой силы природы. Постепенно этот эмбрионразвился в шедевры греческой скульптуры.

В Персии поощрялось и развивалось чистое и возвышенное сознание первой, непостижимой причины, оставляющей свои продукты, особые проявления ее творческой силы, *свободные* сами по себе. Персам мы обязаны первым ясным представлением о Боге, независимом от природы. Дух и материя у них не *одно*, как у индийцев. У персов Бог отделен от Своего творения — вселенной. Бог, как правящий Дух, обретает субъективнуюреальность; человек, Его творение, хорошее или плохое, бедное или богатое, праведное или неправедное, высокое или низкое, как Его творение, равно и свободно. Таким образом, человек обрел свободное положение лицом к лицу, если можно так выразиться, с Высшим Существом —Творцом. Какой совершенно иной способ мышления по сравнению с тем, что существует в Китае или Индии! В Китае человек - всего лишь машина, управляемая стереотипными моральными принципами. В Индии обязанности и права зависят от случайности рождения; брахман - прирожденный священник, независимо от того, получил онпост для своего призвания или нет; кшатрий - прирожденный солдат, хотя он может быть величайшим трусом; вайшья - прирожденный торговец или ремесленник, несмотря на свою полную неспособность к бизнесу; и шудра - прирожденный раб, хотя он может быть одарен большей мудростью, чем Брахман, более героическими добродетелями, чем кшатрий, и большим талантом к коммерции, хотя он может бытьодарен большей мудростью, чем брахман. торговля или искусство лучше, чем у вайшьев.

В Персии арийцы впервые обрели своего рода коллективную свободу, но еще не обрели индивидуального сознания как свободные люди. Индийский язык и индийская метафизика в одеянии мифологии, несомненно, были компонентами египетского, персидского, ассирийского, халдейского и вавилонского искусства, а созданные таким образом формы, в свою очередь, стали непосредственными элементами, из которых развилось греческоеискусство в его зачаточном состоянии.

Персы - прямые потомки народа зенд. Их язык почти такой же, как санскрит. Из десяти зендских слов семь или восемь - санскритские.

Историю Персии можно проследить во времени относительном; ибо, когдаона переходит во время абсолютное, уровень развития людей в науке, особенно в астрономии, их социальное положение, а также их архитектура и декоративно-прикладное искусство доказывают, что они должны были существовать в социальных связях на протяжении тысячелетий, чтобы развиваться и достичь того прогресса, который вызывает наше удивление даже по прошествии более чем 6000 лет.

Их историю можно разделить на следующие периоды:—

1. Мифический период, от неизвестного времени до основания Кай-Хорусом, или Киром, обширной, хорошоорганизованной, и могущественной персидской империи в шестом веке до нашей эры

2. Второй период дает достоверные сведения о существовании империи вплоть до Александра Македонского, с 560 по 330 год до н.э.

3. История персов как членов Греко-македонской империи, закончившаяся завоеванием Персии арабами в 330-17 годах до н.э.

4. Империя Центральной Персии под властью арабов вплоть до ее уничтожения магометанами в 651 году н. э.

5. Владычество халифов вплоть до его разрушения в 1258 году нашей эры

6. Последний период, продолжающийся до нашего времени.

Мифический и исторический периоды Персии напоминают две расходящиеся линии, связующей точкой которых является несомненный факт правления Кай-Хоруса. В то время как историческая линия становится все более и более отчетливой по мере своего продвижения, мифическая линия отступает все дальше и дальше в туманную область неизвестного. Переходя от известного к неизвестному, мы должны приписать развитию зендских идей, институтов, способу письма и модестроительства большую древность, чем ассирийским и вавилонским памятникам. От персидских руин у нас нет ничего, кроме каркасных построек, которые из-за полного отсутствия соединяющих их стен заставляют нас сделать вывод, что это все еще были простые палатки, и чтотекстильная ткань еще не подверглась дальнейшему процессу инкрустации в лепнину или каменную скульптуру.

Это не относится к Ниневии и Вавилону, великим городам или, как мы должны были бы сказать, великим империям на берегах Тигра и Евфрата. Через Индefatigable старания права Достопочтенный Мистер Лэйард, М. Ботта, Лорд Лофтус, и г-н Рассам, мы обладаем теперь, в Лондоне и Париже, планшеты с записями более 3000 лет. Пограничные камни доказывают, что некоторые незыблемые законы регулировали территориальную собственность, дажев те отдаленные периоды. Личные украшения, состоящие из перламутровых запонок, серебряных колец, браслетов, золотых и жемчужных сережек, бус и вставок из ракушек с бронзовыми булавками, свидетельствуют о высокой цивилизации. Способ письма в Ниневии и Вавилоне был заимствован у народа зенд; а религиозные концепции персов, несомненно, древнее, чем и без того сложное идолопоклонство, основанное на астрономических представлениях ассирийцев и вавилонян.

Можносказать, что Зенд-Авеста (что означает "живое слово") подобна египетскому измерителю уровня Нила, установленному на первозданной почве истории и измеряющему годовые отложения и аллювиальные отложения давно минувших эпох. Сквозь чистые кристаллы мифа и поэзии мы можем увидеть внутреннее формирование общества, в то время как сстороны таинственным образом продолжается грандиозное построение истории. Изучая Зенд-Авесту, мы бродим среди бесконечных рядов статуй Мемнона, все они наполнены легендами прошлых веков, и внезапно оказываемся перед источником всей материи, у которого стоитверховный жрец, повелевающий в гармонии семи планет рождением мира и происхождением всех вещей.

Согласно Зенд-Авесте, наши прародители жили в *Эриене Веджо*, или *Иран Веджи*, или Арии, Атурии, Ашшурии, что означает "*огненная*" или "*светлая* земля", образно благословенная земля, в счастливом саду, раю, отведенном им *Ормуздом* — сокращение от *Ахура-Мазды* (божественного Существа или Великого Владыки). Отсюда их выгнал Агромайнюс, *Ариман*, убийца с самого начала, который изменил времена года, превратив *семь* прекрасных летних месяцев в *десять* холодных и унылых зимних месяцев, оставив только *два* сносно теплых месяца. Разделение года на *двенадцать* месяцев ясно подтверждается этим мифическим

утверждением. Может кто-нибудь странана века, и описать средство, с помощью которого персы, Chaldæans, мидян, египтян и индейцев прибыли в систематическую расстановку времени, деления года на двенадцать месяцев? После правления Абадов (отцов, *аббаса*) правил *Азер-Абад*; затем последовал *Дшей-Афрам, Кедор-ла-Омер* (Кадам, Адам); он правил 560 лет и достиг почтенного возраста в тысячу лет. Мы находим здесь, как и во всех старых записях, тенденцию приписывать человеку долголетие, которое он давно утратил. Подобно теням, которые кажутся более гигантскими в лучах восходящего и заходящего солнца, чем в полдень, исторические факты на первом рассвете сознания преувеличиваются и превращаются в басни, которые снова исчезают в ярком свете научной критики. За *Кадамом* последовал *Сиамек*, которогосменил *Тахамур*, победивший Дэвов, или злых духов. Он научился у них искусству письма и чтения, построил акведуки и виадуки, научил свой народ музыке и обращению с железом. Арии по эту сторону Гималаев прошли стадию дикости(период искусства *палеолита*), перешли к кочевому образу жизни (период неолита), осели и пользовались бронзовыми инструментами, а затем были научены, *уже не* как у индийцев, египтян и греков, *божеством*, а одним из их правителей,извлекать железо из руды и обрабатывать его. С Тахамуром мы вступаем в железный, или исторический, век.

Дшемшид, греческий *Ахименес*, библейский *Нимрод*, могучий охотник перед Господом, *пронзил землю золотым кинжалом*— аллегорически это означает, что он внедрилземледелие. Дшемшид правил 616 с половиной лет; он построил Персеполь, или Такт-и-Дшемшид (трон Дшемшида). Однако он был завоеван *Захоком* и *распилен на две части*, что означает, что империя Дшемшида была разделена *Захоком*, который был потомком проклятой расы Аад. Говорят, что он был *Сесострисом*, или *Сесосисом*, из третьей династии египтян, 332-м царем после Менеса, строителя Мемфиса, великим завоевателем, который отправился в Индию, овладел Фракией иСкифией и объединил Эфиопию, Ливию и Египет в одну могущественную империю в сороковом веке до нашей эры. Говорят также, что им был *Нинус*, который вместе с Семирамидой, рожденной в ночи королевой голубей, и дочерью водяного - рожденный *Дерсето*, известен как основательНиневии и Вавилонской империи. Такт-и-Дшемшид существовал либо до Ниневии, либо до Вавилона; его приоритет подтверждается не только этими записями, но, как мы уже говорили, самими руинами, оставшимися от персидской столицы. Название *Парсагад*, или *Пассагарда*, означает "*лагерь* персов" и указывает на раннее, неустроенное состояние общества; также как и руины, которые можно разделить на два класса:

1. Древнеперсидские памятники Дшемшида.

2. Памятники эпохи правления Сасанидов.

Название Персеполь впервые было использовано греческими историографами, сопровождавшими Александра Македонского, для обозначения только той части огромного города, в которой находилась гробница Кира, и это вызвало большую путаницу.

Пассагарда, Истакр, или Эстакар, была расположена на границе одной из богатейших и красивейших равнин Центральной Азии, орошаемой Бендемиром (древним Араксом) и окруженной высокими горами, "чьи неровные массы поднимаются из зеленой равнины, как острова из океана".

Самыми *древними* памятниками являются:—

1. Руины дворца, который арабы теперь называют *Тшиль-Минар* (сорок колонн), и две большие гробницы рядом.

2. Четыре другие гробницы, примерно в четырех с половиной английских милях ксеверо-западу, и на равнинах Мургаба - руины Пассагарды, построенной Киром в память о его победе над Астиагом, пришедшим из Хамадана (Экбатаны). Здесь находится пирамидально построенная гробница Кира, сложенная из блоков белого мрамора. Далеко к северу находятся руины *Бисутуна*.

Переходим к памятникам времен правления *Сасанидов*; они состоят из рельефов и надписей, высеченных в скале на расстоянии около четырех с половиной миль от руин Персеполя. Они называются *Накш-и-Рустам* (изображение Рустама), потому что предполагалось, что здесь прославлялись подвиги этого героя. Де Саси в своих ‘Воспоминаниях о различных древностях Персии’ объяснил надписи как относящиеся к королям династии Сасанидов. Рельефыизображают портреты этих королей, узнаваемых по их головным уборам.

Расстояние от Пассагарды до Тшил-Минара составляет около сорока девяти английских миль, и это пространство переполнено персидскими памятниками. Наиболее вероятно, что более поздние подразделения dне существовали, но столица древней персидской империи простиралась от Пассагарды до Тшил-Минара, включая Истакр, Накш-и-Рустам и царский дворец, называемый греками Персеполем. Дворец был высечен из красивой скалы из серого мрамора,возвышающейся над ней, и стоял на трех четко очерченных, постепенно поднимающихся платформах. Расположение было похоже на расположение индийских, египетских и более поздних греческих храмов; первая терраса соответствовала Пронаосу, где люди отдавали дань уважения царю; вторая - Наосу, где собирались послы разных народов; и третья - Адитуму, где у царя был свой особый храм и личная обитель. Весь фундамент был построен из смелой киклопической кладки.

У ворот стояли колоссальные сказочные животные, фантастические изображения льва, быка, лошади, дикого осла, носорога, страуса, орла, скорпиона и единорога. Кроме них, там были крылатые и рогатые животные, а также другие, имевшие крылатое телольва, ноги лошади и голову человека с хорошо завитой длинной бородой, увенчанную тиарой - символом королевской власти, наделенной интеллектом, силой и стремительностью. Бык у персов был, подобно Нунди у индийцев, Апис у египтян и Тельцу у греков, знаком силы.

Капители персидских колонн еще не были сделаны для того, чтобы выдерживать тяжелый каменный груз, а только легкую деревянную балку. Стены фундамента, как и в Ниневии и Вавилоне, былиукрашены скульптурами, все рисунки которых были текстильного происхождения. Но в этих скульптурах, как и в скульптурах Куюнджика и Дворца Нимрода, теологический, или религиозно-символический элемент полностью оставлен на заднем плане. У нас есть друзья, родственники и слуги короля; данники, подчиняющиеся королям; офицеры, держащие в руках пучки перьев; лошади, пересекающие реки; короли, охотящиеся и убивающие львов; армии перед осажденными городами; воины, возвращающиеся с битвы; тараны; цепи, препятствующие действию таранов; солдаты, минирующие крепостные валы; пехота с луками и щитами; угон скота и добычи из захваченных городов; лодки, плавающие по рекам; галеры, выходящие в море; девушки и дети с музыкальными инструментами; и математические таблицыets с музыкальными инструментами. вычисление квадратных корней. У

нас есть человек активный, воинственный, ученый, и лишь кое-где есть сцены религиозного характера, и они чаще всего происходят в Ниневии и Вавилоне.

Причиной этого явления стала религия народа зенд. Его основателем был Заратустра, Зердушт, σοροάθεος {Сороатеос}, Зороастр — отчасти мифическая, отчасти реальная личность. Его имя, по-видимому, произошло от санскритского Сурья-девас, что означает "бог Солнца'. Согласно Аристотелю, Зороастр жил за 6000 летдо Платона. Библейский Аврам, египетский царь Сесострис и Моисей были удостоены этого имени. Сведиус упоминает Зороастра за 500 лет до Троянской войны. Исторический Зороастр, составитель религиозных догматов народа зенд в Зенд-Авесте, жил около 589 года до н.э.; следовательно, он был современником Конфуция, Пифагора, Иеремии и Ездры. Он получил священные книги от Ормузда на горе Эльбруз.

Зенд-Авеста предполагает *одно* Вселенское Существо, облаченное во внешнюю форму, но эта форма - *Свет*. Свет - это не змея, не камень, не четырехрукое чудовище, не трехглавый Брахма, не бык, сова или ястреб; это простое проявление, у него нет особого существования, он ощутимо пронизывает вселенную. Оно допускает в высшей степени символическую интерпретацию; это добродетель, это истина, мастерство, знание и направляющая воля. Свет включает в себя противоположность — тьму, точно так же, как добродетель имеет противоположность —зло. И свет, и тьма берут свое начало в безграничном Всем (Зеруане-Акерене). Здесь мы явно имеем дело с более чистой тринитарной концепцией. Мы имеем (1) Бесконечное Все, производящее (2) свет или добро (Ормузд) и (3) тьму или зло (Ариман). У индийцев *Брахма* - это эфир; *Вишну* - вода; и *Шива*- огонь; и, несмотря на всю одухотворенность, перед нами *материя*. Персы, осознав свет и тьму, разрушили невинность человечества, но провозгласили миру *нравственное* сознание. Без познания зла нет познания добра; быть добродетельным - значитотвергать зло и творить добро.

Это привело жителей Снг-Гималаев на шаг дальше. Два противоположных явления, свет и тьма, были помещены, подобно добру и злу, чистоте и нечистоте, правильному и неправильному, истине и лжи, знанию и невежеству, в вечный конфликт. Таким образом, считалось, что творение находится в вечной борьбе. Эта борьба была жизнедеятельностью в честь Ормузда или Аримана. Эта деятельность была перенесена за пределы этого мира; для последователей Ормузда там были небеса, а для последователей Аримана - он будет в будущем. У Ормузда были *Фанатики* в качестве слуг; у Аримана - *Росы* или *Дэвы* (по-кельтски *Дусии*, дьяволы). На персидских и ассирийских плитах мы видим парящие над головами царей их крылатые портреты; они олицетворяют их покровительственный Пыл, один из тех, ктопостоянно присматривал за каждым хорошим человеком и защищал его от влияния слуг Аримана.

Поклонение Ормузду, в глазах которого все создания были *равны*, но одинаково зависимы, было тройственным:—

(*a*) *Чистые мысли*, через которые только мы можемприблизиться к началу всех вещей, мудрости и свету—Богу.

(*b*) *Чистые слова*, слово Божье (Логос), которое больше не персонифицируется как некая видимая форма, но является простой вибрацией духа Божьего, воплощенного в абстрактных знаках в Зенд-Авесте.

(*c*) *Чистые поступки*, совершенные собственными усилиями, поскольку мы наделены совершенной индивидуальной свободой.

Эта религия была причиной того, что у персов не было специальных храмов, а только небольшие алтари. Сводчатые лазурные небеса были великолепным храмом Ормузда, которыйон был вынужден делить с Ариманом. Однако ни свет, ни тьма не могли быть вырезаны или раскрашены; поэтому динамическая сила художников была направлена на прозаические сцены, на орнаменты, демонстрирующие лучший баланс между формами и идеями. Розетка, пальметта, солнце с его диском, луна, сосновая шишка, гранат вперемешку с четко очерченными и не слишком переплетенными геометрическими узорами были основными средствами орнаментации.

В более поздний период появилась тенденция к аллегорическимал и символическим фигурам. Художники создавали херувимов, химер, василисков, грифонов, кентавров и сфинксов; несомненно, на них повлияли индийские и египетские идеи, поскольку Ниневия и Вавилон были древними Венецией и Генуей дальнего Востока, расположеннымина торговых магистралях, реках-близнецах Тигре и Евфрате. Вавилонские текстильные ткани высоко ценились с незапамятных времен. Змеи и деревья, крылатые ведьмы и летучие рыбы сначала были заколдованы в Вавилониина гобеленах, а затем высечены в камне на стенах Ниневии. Огромные богатства, которыми мы располагаем в Британском музее, позволяют каждому изучающему историю искусств увидеть перед собой активную жизнь цис-Гималаев, будь то ассирийцы, персы, мидяне или вавилоняне, в ясных и отчетливых очертаниях. Их познания в чеканке золота и серебра были значительными. Их домашняя мебель, чашки для питья, столы, канделябры, браслеты и кольца имеют строго *архитектурную конструкцию*. Нам не хватает той чрезмернойопределяющей путаницы в орнаменте, которая отличает индийские изделия; и более правильная трактовка орнаментальных очертаний, особенно заметная в их мозаиках и мозаичных покрытиях, приближается к греческим формам.

Коммерческий дух, царивший вего части долины Тигра и Евфрата, породил мощную деятельность в практическом направлении. Пока мы строим железные дороги, вавилоняне прорыли каналы, соединили две реки и построили акведуки. Они построили дворцы в Ниневии, кастлес (Эль-Касср) в Вавилоне и огромный некрополь в Вурке, примерно в 180 английских милях от Багдада и примерно в 8 милях к востоку от Евфрата. На каждом шагу внутри этих руин мы находим глиняные гробы, нагроможденные на высоту от 15-20 футов. Все эти руины сейчас покрыты селитрой, мелкими ракушками и битой керамикой. Остатки стен толщиной 12-22 фута, частично из необожженного, частично из обожженного кирпича. Конструкция повсюду точно имитирует работу по дереву, а отделка воспроизводит текстильные материалы, такие как ковры и полосатые чехлы для палаток. В лепнине есть капители ионического и даже коринфского типа, хотя листья на них не акантовые, а пальмовые. Спираль ионической капители скорее имеет форму двух змей, пьющих из чаши, чем бараньих рогов.Мы могли бы назвать эту старовавилонскую лепную капитель протоионического типа.

На обоих берегах Евфрата, вплоть до Вавилона, тысячами находили гробы из зеленой глазурованной глины и маленькие терракотовыетаблички с клинописными надписями. Эти гробы были имитацией мертвых тел, завернутых в ткани и перевязанных веревками. В дополнение к этому воспроизведению текстиля в глине, мы обнаруживаем у жителей Снг-Гималаев тенденциюпокрывать резьбу по дереву металлическими покрытиями. Когда они продвинулись дальше в металлообработке, они все еще придерживались узоров, которые явно происходили от резьбы по дереву. Преобладают растениеподобные формы; затем у нас есть перо, пальмовые листья или перья,выполненные в форме пальмовых листьев, и сосновая

шишка, которая часто используется в эвритмических вариациях с традиционно обработанными открытыми или закрытыми тюльпанами и открытыми или закрытыми цветами лотоса.

Изобразительное искусство ассирийцев и вавилонян показывает нам два отдаленныхпериода — более древний и более поздний. Более старые работы имели голубовато-зеленый фон; более поздние - светлый, беловатый или желтоватый. В обоих стилях контуры сильно выделены черным или темно-красным. У пожилых людей сухожилия более похожи на веревкуи менее правильны по своей анатомии. В более позднем стиле можно проследить более тонкую трактовку и более правильное знание человеческого строения. Дикие животные воспроизводятся с острой наблюдательностью и сильной склонностью к натурализму.

Им была известна полихромия, но очень трудно решить, рисовали ли они темперой или фреской, воском или каким—то другим способом - возможно, даже маслом. Инкрустацию глиняных стен обожженной и окрашенной, и даже глазурованной плиткой трудно объяснить. Во многих случаях, как, например, в Вурке, каждый конус имеет свой собственный цвет, и при правильном расположении были изготовлены квадраты, набивки, подгузники и сетки; но в Вавилоне и Ниневии на плитках видны четкие следы росписи. Диодор (вероятно, вслед за Ктесием) дает намописание внутренней круглой стены царского дворца в Вавилоне и говорит: ‘Она была украшена всевозможными цветными фигурами людей и животных, запеченными в глине, очень напоминающими природу. Все это изображало охоту. Фигуры были более четырех ярдов в высоту. Семирамиду можно было увидеть рядом со своим мужем Нином, она убивала пантеру, а он пронзал своим дротиком льва.’ Принципы украшения у ассирийцев намного превосходят простое украшение геометрическими узорами. Представлена драматическая жизнь более высокого рода, демонстрирующая большую художественную силу, чем рельефы в камне. Контуры не черные и не красные, обработка выполнена со вкусом, цвета нежно-голубой, коричневый, белый или желтый, а грунт светло-зеленый. Эти картиныне мозаики, как в Вурке.

Выпечка и глазирование должны происходить следующим образом. Необожженные плитки были разложены и пронумерованы в горизонтальном положении на полу, затем они были раскрашены и размещены вертикально на стене в качестве декоративного гобелена. Когда стена была закончена, ее, должно быть, нагревали, чтобы превратить светлые и текучие цвета в своего рода эмаль, придавая глиняной стене тонкое терракотовое покрытие.

Утилитарной целью было все у персов, ассирийцев и вавилонян. Это видно по их мебели, особенно по столам, стульям и скамеечкам для ног. Конструкция каркаса была взята из растений и деревьев, в то время как дикие животные использовались как тихие и послушные домашние создания. Поддерживая своюмебель лапами льва, тигра или леопарда, они использовали этих животных в превосходных декоративных целях. Ноги животного были сделаны для опоры, туловище превратилось в сиденье, а голова традиционно использовалась в качестве бокового украшения для спинок или подлокотников трона или стула. Мы видим у жителей Снг-Гималаев, в соответствии с их большей активностью в жизни, дальнейший прогресс в искусстве. Одних геометрических фигур недостаточно; не чудовищные божества, а животные и люди являются наиболее важнымиобъектами скульптуры. Их архитектура была лишена симметрии и пропорций, материал их зданий не соответствовал монументальным тенденциям их строительства, и их усилия не продвинулись дальше смутных попыток полуоседлых кочевников. Их стены, которые когда-то состояли из текстильных драпировок, сохранили этот характер, простираясь на тысячи футов без каких-либо перерывов, за

исключением того, что дверные проемы имели колоссальные символические ограждения, которые в определенной степени нарушали монотонность конструкции. Искусство Персии и Ассирии во всех смыслах является переходным звеном между кочевым и монументальным искусством.

ГЛАВА VI.
ЕГИПЕТСКОЕ ИСКУССТВО.

"Все, что способно объединить множество душ, *священно*", - говорит Гете. Этим сразу же объясняется святость религиозных догматов или монументальных зданий. Объединить человечество в одно великое братство впервые попытались вавилоняне с их огромной башней Белус, Ваал, или Вавилонский Столб. Люди впервыеоставили патриархальный партикуляризм и попытались построить маяк, тянущийся к звездам, созывающий человечество в одно место работой, созданной их объединенным трудом, как видимый знак их союза. Эта первая попытка построить действительно монументальное здание была предпринята на равнинах Евфрата. В то время как народы Азии все еще пытались осесть и меняли свои жилища, а вместе с ними и свои формы искусства, мы видим, как из туманного прошлого появляются памятники, которые впервые отражают человека в его великойэпохе как обладателя материи.

Сфинкс в его непостижимой, таинственной форме, наполовину животное, наполовину человек, может рассматриваться как сама эмблема египетского искусства.

В одной из Герметических книг написано: "О Египет, твоей будущей историей будут одни басни,совершенно невероятные для последующих поколений, и не выживет ничего, кроме букв твоих высеченных на камне памятников'. Нашим знаниям о Египте едва исполнилось полвека. Он возник из черного базальта, так называемого розеттского камня, хранящегося в начале века в Британском музее. Приблизившись к доктору Янгу из Кембриджа с жезлом исследования, этот камень дал начало небольшому источнику, который теперь превратился в могучую реку, уносящую с непреодолимой силой все те маленькиедуши, которые на своих маленьких лодках предрассудков, с крошечными хронологическими ковшиками, пытаются остановить стремительную мощь исторической правды. По крайней мере, мы кое-что знаем о Египте; у нас есть *монументальные* свидетельства, превосходящие все *письменные документы*, которые могут быть вольно или невольно фальсифицированы. Египтологов можно разделить на две группы: *длинных* и *коротких* хронологов. *Короткая* хронология, перед лицом наших передовых знаний геологии, огромного скопления доисторических реликвий, состоящих изкремневых орудий, керамики, ткацких изделий и архитектурных остатков (озерных и свайных жилищ), не заслуживает внимания. С детским невежеством они следуют хронологическому раскладу раввина *Гиллеля*первой половины четвертого века нашей эры. Этот видew самый милосердный, поскольку в противном случае мы были бы вынуждены обвинить их в заинтересованном мошенничестве. После усилий Шампольона - Фигака, Бека, Барукки, Бунзена, Бругша, Анри, Лесюэра, Лепсиуса, Хинкса, Кенрика, Улемана и других, — которые все принадлежат к *новымхронологам, обратиться к короткой хронологии невозможно.*.

Лепсиусу удалось проследить историю Египта, царя за царем, событие за событием, до Александра Македонского и, следовательно, через XXXIST, XXXth, XXIXth, XXVIII, XXVIII, XXVII, XXIV-ю и XXII-ю последовательные египетские династии вплоть до Шешонка Шишака, основателя XXIIND династии, который завоевал Иерусалим ‘в Пятый год правления царя Ровоама’, как иероглифически записано в Карнаке. Это дает нам идеальную синхронность между, например,Египта и еврейской истории до 971-3 до н. э. С этого момента мы имеем бесчисленные египетские таблички, папирусы, а также родословные росписи, неся нас вперед через третьего, двадцатого, девятнадцатого и восемнадцатого династии до Рамзеса I. (Ramesu) 15-й-16-й века до н. э. Здесь мы нул. короткий период безвластия, представленных в *диске ересь*, и найти вся королевская заявителей, во главе которого стоит Atenra-Bakhan, или электрические сети-Атен, позвонил Лепсиуса ‘Аменофис IV’.От царствования его отца, Аменхотепа III. каждый царь известен по множествуиероглифических надписей на камне и папирусах, начиная с начала XVII Фиванской династии, в правление Ахмеда I. (Амосиса), около 1671 г. до н.э. Здесь снова мы сталкиваемся с таинственным периодом *гиксосов* или царей-пастухов, которые, согласно Манэто, правили 511 лет. Для этого периода можно выделить три династии— XVI, XV-ю и XIV-ю. Но мы снова выходим на яркий свет монументальных фактов, когда доходим до XIII династии, а вместе с ней и до "Старой империи" в земле Кхам, Хама, пятинечестивых *Хемнусов*, себахетпов и Гефереттпов XIII династии; в то время как слава XIII династии сияет лучезарно благодаря критическим исследованиям *Туринского папируса* бессмертным Лепсиусом.

XIII династия заканчивается около 2124 года до н. э.

Несмотря на то, чтоо X, X, IX, VII и VIII династиях известно мало, VI и V династии на *туринском* папирусе стоят твердо, как скалы, и досконально известны благодаря извлечению всех царей, кроме одного, из гробниц, открытых в Мемфисе. Останки IV династии превосходят все ожидания; те, кто сомневается, могут обратиться к фолиантам "Денкмелер" Лепсиуса, копии которых есть почти во всех наших библиотеках.

О Третьей, второй и Первой династиях у нас нет памятников, но даже этой неизвестной эпохе, должно быть, предшествовал длительный период развития, пока, наконец, Менес не будет назван первым фараоном Египта около 3892 г. до н.э. согласно Лепсиусу, или 5702 г. до н. э. согласно Бекху; 5613 г. до н. э. согласно Унгеру; Бругш называет его 4455 г. до н.э.; Лаутч. 4157 г. до н.э., а Бунзен - 3623 г. до н.э., Но до того, как Менес построил Мемфис; Тени Этот, или Тинис, город уже был когда-то процветающим, а затем пришедшим в упадок. Менес воздвиг в Мемфисе зеленое святилище, украшенное фигурами людей и животных. Мемфис (Мен-офер) означает ‘хорошее положение’. Царь во времена Менеса уже имел несколько титулов. Его называли великим домом —*Пер-аоа*, фараон; как мы говорим о ‘возвышенной Порте’. Король был для своих подданных *нутером* (божественным), или *набом* (повелителем). К нему обращались титулом *hon-f*, соответствующим нашему "Ваше величество"; или только *на*, что было бы нашим "Сир". Египтяне при Менесе уже имели награды в виде украшений, в *виде*золотого ошейника, соответствующего нашему "ордену подвязки’. Двор состоял иззнати и слуг. Дворяне были *знатью*и должны были отличаться мудростью и образованностью. Дом королевских детей находился под началом губернатора, который отвечал за их здоровье и образование. Те, кто принадлежал к высшему классу, носили титул *эрпа*, прославленный, *ха*, вождь или *сет*, ваше превосходительство. Дела двора были поручены интендантам, *хир-сестре*, секретарю и многочисленным писцам. У короля за 3000 или 5000 лет до нашей эры был

генеральный квартирмейстер; директор вокальной музыки; директор увеселительных заведений; начальник палаты мантий; главный парикмахер; мастер по стрижке ногтей Его величества и смотритель бань. Нижестоящим придворным чиновникам был поручен надзор за зернохранилищами, камерами для хранения фруктов и масла; там были королевские поставщики мяса, королевские пекари и конюшие. Архитекторы, которые пользовались высочайшим почетом, поскольку могли жениться на дочерях короля, должны были инспектировать общественные работы. Судьи вершили правосудие, уже разделенное на гражданскую и уголовную секцию. Титул *хир-сеста* означал "тот, кто выше тайны", существовал хир-сеста небес (королевский астроном), один из "секретных слов", своего рода личный секретарь, который должен был составлять важные политические или социальные эссе; другой - по грамматике. Писцы снова были разделены на разные классы. Они должны были передавать приказы своих начальников; регистрировать сухие факты; вести бухгалтерию. Самих титулов этих придворных достаточно, чтобы убедить нас в том, что во времена Менеса Египет, должно быть, уже обладал чрезвычайно сложной и цивилизованной государственной организацией.

Сообщается, что преемник Менеса, Атос или Акотус, написал "книги по анатомии" и построил царский дворец в Мемфисе.

Таким было состояние Египта при *Менесе*. Его имя наводит на более чем случайную аналогию с *Ману*, *Миносом* или *Человеком*, и отсылает ко времени, когда *человек* осознал закон и объединился в социальные связи. Египтяне до того, как ими правил менестрель, должно быть, прошли через дикую и кочевую, или скотоводческую, стадии и перешли от палеолита, неолита и бронзового века искусства к железному. Когда они изобрели свои *иероглифы*, которые, должно быть, сначала были *идеографическими,* before they became *phonetic*? Из первой зарегистрированной встречи евреев, тогда еще кочевников, и египтян следует, что последние уже тогда сформировали хорошо организованное государственное образование. Что касается их памятников, мы видим, что они вступают в муэпоху со своими грандиозными каменными сооружениями, пирамидами, колоссами, храмами, дворцами, сфинксами, катакомбами и обелисками как развитая художественная нация. Все эти колоссальные произведения созданы для вечности; в них нет ничего кочевнического, хотя этот элемент то тут, то там проявляется в колоссальных окаменелостях. Деревянные конструкции и текстильные ткани составляют основу их орнамента, но это влияние, должно быть, проявилось в допотопные, более того, даже доадамитские времена, когда человечество повсюду пребывало в состоянии бессознательной бездеятельности. Курган, построенный с геометрической точностью в виде огромной пирамиды, должен был где-то иметь происхождение. У самого сооружения есть цель. Кристаллическая форма окружает внутреннее ядро, вокруг которого уложена каменная оболочка; она указывает не только вверх, но и вниз. Таким образом, смертность и бессмертие уже слились воедино в этих древних памятниках.

Возвещать величие безмолвного обитателя, некогда могущественного правителя, всем четыремстранам земного шара - такова была цель этих пирамид.

Естественные пещеры, должно быть, наводили на мысль об их гробницах и катакомбах. Священный Нил с его величественным течением отражается в бесконечных горизонтальных линиях их храмов. Вздымающиеся вершины гор, кажется, навели на мысль об их огромных пилонах. Лучи солнца были превращены ими в камни, запечатлевшие, как гигантские обелиски, деяния их королей. Когда эти обелиски избавились от грубой формы простых огромных

монолитов, установленных на равнинах в ознаменование какого-то грандиозного события? Указывать вверх в изолированных формах было тайной тенденцией этих наполовину скульптурных, наполовину архитектурных чудес. Деревья и рощи были превращены египетскими художниками в гипостильные залы с бесчисленными колоннами, распространявшими вокруг себя таинственный полумрак.

Китайцы были практичными; трансгималайцы - метафизичными; цис-гималайцы - сельскохозяйственными, торговыми и воинственными; а египтяне - в высшей степени архитектурными и *монументальными*.

Всю их историческую жизнь можно разделить на следующиехудожественные периоды.

(а) Домонталистский.
(б) Пирамидальный.
(в) Иератический.
(г) Птолемеевский.

О. Эти четыре эпохи развития искусства напоминают слои земной коры. В то время как у других народов остатки искусства представляют собой всего лишь скелеты, бесцветные каркасы вымершего социального организма, у египтян мы имеем искусство во всех его различных фазах, с высушенной плотью и едва выцветшими красками, забальзамированное, как мумия. Жизнь и смерть были у них настолько тесно связаны, что мы можем сказать, что их жизнь была непрерывной смертью, а их смерть была вечной жизнью.

Духовные концепции египтян, которые могли бы помочь нам досконально понять их искусство, были утрачены вместе с их священными книгами, от которых, за одним исключением, у нас остались тольконазвания. В свое время Платон считал, что им 10 000 лет. Они состояли из:—

1. *Две* книги Певца, подобные Ведам и Зенд—Авесте, содержащие гимны в честь богов и свод законов, подобных Ману.

2. *Четыре* астрономических пунктаГороскопа; трактуют неподвижные звезды, а также солнечные и лунные соединения, делая солнце центром, вокруг которого мы вращаемся.

3. *Десять* книг иерограмматиста, или Священного Писца, трактующих об искусстве письма, которое было: иероглифическим (sобозначенным), иератическим (разновидность иероглифической тахиграфии — письмо от руки, используемое только священниками) и энхориальным, или демотическим, используемым народом. Эти книги содержали, кроме того, элементы космографии и географии; таблички, на которых были отмечены большие дороги земли; астрономические записи, упоминающие, согласно Диогену Лаэрцию, 373 солнечных и 832 лунных затмения, относящиеся, таким образом, к периоду в 48 863 года; хорографию Египта и очерчивание русла священного Нила; описькаждого храма, земельной собственности жрецов и трактат о мерах и весах.

4. *Десять* церемониальных книг столистов, которые были полностью посвящены религиозному богослужению и содержали предписания относительно "*первых плодов и жертвеннойпечати, жертвоприношений, молитв, процессий*' и тому подобного. Человеческие жертвоприношения не приносились по крайней мере за 3000 лет до нашей эры

5. *Десять* книг пророков, состоящие из тридцати шести разделов, называемых иератическими писаниями, которыми были наделены пророки, перваякатегория священников. Описание божеств, правила воспитания жрецов и общие законы составляли их содержание.

Древнейшие книги закона приписывались *Гермесу* (Тоту), подразумевая, что первый зародыш монархической организации общества произошел из священных песен, и что закон был полностью основан на религиозных представлениях о тайных силах природы, которые произвели впечатление на человека. Подобно Кодексу Ману, который берет свое начало в Ведах, или Законам Зороастра, основанным на Зенд-Авесте, или предписаниям Конфуция, основанным на священных записях и песнях ушедших веков, египетские законы берут свое начало в первых поэтических чувствах пробужденного человечества, возбуждаемых тайнами природы под властью непостижимой первопричины.

6. *Шесть* книг мертвых. Единственные сохранившиеся книги, написанные иероглифами и разделенные Лепсиусом на 165 разделов. Первые пятнадцать глав образуют отчетливое и связное целое с заголовком: "Здесь начинаются разделы прославления в Свете Осириса".

Завершается книга под названием "Книга освобождения в зале *двойного* Правосудия (Награда и наказание) и Книга искупления".

С такой глубокой и мистической литературой, охватывающей богов, природу и человека, их жизнь и смерть, неудивительно, что мистическое и символическое искусство имело успех в Египте.

Их мифология была не менее глубокой, чем у трансгималайцев; в их концепциях и представлениях было больше симметрии, по крайней мереархитектурной симметрии, чем у брахманов, хотя египетские жрецы и брахманы, по-видимому, черпали свои концепции из одного и того же источника. У египтян было восемь богов первого порядка,пять богов второго и семь богов третьего порядка, указывая этими самыми числами на астрономическую основу, таким образом:

1. Космические силы созидательной природы.

2. Двенадцать месяцев в году.

3. Семь дней недели.

Астрономия - первый мощный делитель времени и верховный владыка сельского хозяйства. Только когда "Священный Нил" отложил свой плодоносящий аллювий на бесплодном известняке долин, образованных ливийскими и аравийскими горными хребтами, человек смог существовать иразвиваться в этом регионе. Регулярное затопление, по-видимому, происходило под влиянием солнца, луны и звезд. Поэтому считалось, что солнце (Осирис) вызвало Нил (Исиду) из областей, *неизвестных до наших дней*, а солнце и водастали, как у индийцев (*Индра и Агни*), первыми видимыми созидательными силами природы.

Восемью богами первого порядка были:—

I. Амн (Брахма), Ам-Ра, Амон, греческий Зевс (сын Кроноса и Реи), римский Юпитер; "Скрытый Бог", ‘Владыка Небес", "Владыка Престолов"; первая творческая, непостижимая, невидимая сила Вселенной. Брама у индийцев, Зеруане-Акерене у персов.

II. Кхем (Кама), порождающий Бог Природы, Брахма. При *второй династии тинитов* ему поклонялись под символом козла. Примитивный, *активный*, или мужской элемент природы.

III. Мут (μαῖ α {майя}, материя, Деметра, Лето, Латона, Бхавани), примитивный, *пассивный*, или женский элемент природы.

IV. Число (Ну, Кнеф, Хнубис, индийский Вишну, Ной, Нептун). По-арабски *неф* означает дышать. Дыхание вселенной в конденсированном состоянии — "вода"; творческий дух, Ἀγαθοδαίμων {Агатодемон}; πνεῦμα {pneûma} (ветер, воздух) греков.

Сети (по-коптски Сатэ), луч, стрела; в более поздний период богиня с головой лягушки, супруга Кнефа; солнечный луч, оплодотворяющее тепло в союзе с водой (космической влагой), производящее внутреннюю силу творения.

VI. Пхтах (Птах, Phthah, Шива, Вулкан), создатель мира, который возник из уст Кнефа, что означает "по его велению". Его символом в более поздний период стал скарабей. Чем многочисленнее было это животное в долине Нила после спада паводка, тем более урожайным был год. Фтах на самом деле был теллурическим теплом.

VII. Сеть (Нейт, Афина, Паллада, Минерва, Дверга), яркая богиня интеллектуальной силы, мудрости, познания, добродетели, бесстрастного счастья. Исида была ее заменой. Ее храм в Саисе не имел крыши, но былувенчан солнечным или звездным пологом небес, и на нем была таинственная надпись: ‘Я есмь все, что было, есть и будет; ни один смертный не приподнимал моего покрова, и плод, который я принес, - Гелиос’. Прошлое, настоящее и будущее таинственным образом переплетены вконцепции интеллекта, пронизывающего вселенную и управляющего ею.

VIII. Ра (Гелиос, Аполлон, Адонис, Адонаис, Господь, Ваал, Митра, Молох, Теотль, Тот, Гермес, Один, Тор, Атис, Янус, Кекропс, Эндимион и т.д.), солнце, отраженный свет (у каббалистас *Хачосером*, в противовес расширяющемуся свету, *Хаджашору*).

Изображения этих божеств не были чудовищными, как у индейцев; преобладает человеческий облик, но *символический* по-прежнему остается наиболее важным элементом. Внешняя форма имеет внутренний, тайный смысл. ‘Значение’ и ‘означаемое" все еще находятся в диком конфликте. Возвышенные силы божества должны были быть высечены в камне, или облечены в контуры, или раскрашены; результатом стало гротескное произведение искусства и, как таковое, полный провал.

Двенадцать богов второго порядка были детьми четырех богов первого порядка.

У И. Амна был только один сын, Кхунсу (Чоус, Хаос, прототип Геркулеса).

II. У Кнефа также был только один сын, Тет (Тот, Тот, Гермес), который научил людей писать и читать.

III. У Фтаха было двое детей, Атуму (Atum, Атму) и Пехт, богиня Бубастиса с кошачьей головой (греческая Артемида или Диана).

IV. У Ра было восемь детей: Хатхер (Атир, Атор, Афродита); Мау (Джао); Ма (Истина); Тефун (львиноголовая богиня); Мунту (Мант); Себак (Себек), бог с головой крокодила; Себ (Кронос) и Нутпе (Рея).

Семь богов третьего порядка, эманации богов второго порядка, поскольку они были эманациями богов первого порядка, были:

1. Сет, Нуби, или Тифон, прославленный своей борьбой с Гором, сыном Осириса, в адских областях. (Смотрите, что сказано о Кришне, стр. 70.)

2. Хесири, Осирис (также солнечный год), ВС.

3. Он или Исида, HS, Нил, луна (лунный год).

4. Небт-хи или Нефтида, сестра Исиды; сестра и жена Тифона.

5. Она-Ее (Ароэрис, Аруэрис).

6. Она (Гор, дитя Осириса и Исиды, Гарпократа), которая вместе с Исидой и Осирисом образовала великую, непостижимую, мистическую троицу египтян, о которой у нас есть следующее свидетельство:

Осирис был отцом, мужем, братом и сыном Исиды.

Исида была матерью, женой, сестрой и дочерью Осириса.

Гор был братом и сыном Осириса и Исиды и был самим Осирисом.

7. Собака-звезда Анубис (Анупо).

Кто сразу не поймет, что из этих наполовинуастрономических, наполовину космогонических концепций должны были вырасти религия и искусство, полные мистицизма, слившиеся в единое целое с *фетишизмом*, *астрологией* и *антропоморфизмом*? Только тщательное изучение египетской мифологии дает нам возможность понять ту гигантскую силу, которая побуждала людей строить эти храмы и дворцы, эти лабиринты и катакомбы, такие же мистические сами по себе, как скрытые силы природы. Массы в Египте держались в униженном состоянии пассивного повиновения; они внушали благоговейный страх передафизическими тонкостями и огромными каменными чудовищами, которые вселяли в них ужас и делали их подчиненными диктату мрачного жречества. Религия и искусство, опирающиеся на обширные знания естествознания, были исключительной собственностью жрецов, из которых фараон был лишь *терпимой* главой, своего рода каменным идолом во плоти. Египетское искусство было отголоском капризов жрецов, которые, окутанные символикой, оказывали сильное влияние на неискушенные умы людей. Тщательные исследования доказали, что эти священники принадлежали к другой расе, чем аборигены; их мифологические аналогии указывают на иммигрировавших брахманов, которые принесли с собой некоторые религиозные представления с берегов Ганга и перенесли их в Нил.

Египетское искусство отражает в каждой форме великолепное влияние религии. Вся жизнь каждого египтянина состояла из семи этапов и находилась под защитой семи божеств. *Первый* период жизни человека проходил под влиянием *Изиды*, Луны (Луна, Селена). На *второй* был посвящен *Гермес*; в этот период человек должен был научиться читать и писать, играть на

гуслях, танцевать, развивать тело в спортзале, и сам хорошо разбирается в знаниях в соответствии с его положением в жизни; но оолько станции, которые даровал человеку представление знаний, был *священником*. В течение *третьего* периода человек находился под опекой *Хатхер* (Атир), или Венеры. Любовь должна была править юношей; мир должен был предстать перед ним в розоватом оттенке мистической пены неизъяснимогоprehensible томления. *Четвертый* период находился под властью *Ра* (Гелиоса); когда любовь перестала тревожить разум и наполнять этот мир иллюзиями, свет истины и серьезная деятельность должны были сделать человека зрелым и подготовить его к *пятому* периоду под защитой *Человека* или Марса, Бога Войны; человек должен был научиться либо побеждать других, либо побеждать свои собственные страсти, и работать в государстве в качестве полезного члена. Лишь немногие достигли *шестого* периода, ведомые *Амном*, высшим представителем абстрактной мудрости; в течение этого периода человеку было разрешено выступать в качестве судьи, заседать в совете иерархии или обучать священников в качестве первосвященника. Наконец, в течение *седьмого* периода человек стал паром—дышал воздухом — под властью *Числа* (Кнеф), и был оторван от реальности; если был хорошим, переведен в состояние идеальности; если нет, обречен начать жизнь заново как отвратительное животное, пока не искупит свои злые деяния и, очищенный, не достигнет светлой обители Осириса.

Б. *Пирамидальный период*, наиболеедревний период египетского искусства, является результатом этих мистических религиозных концепций. Природу следовало воспроизвести и превзойти в ее возвышенном величии. Горе была придана геометрическая форма.

Три главные пирамиды были построены во время правления четвертой династии, 3426-3220 гг. до н.э.; первая, построенная Шуфу (Хеопсом), имела площадь 13 акров, 1 руд и 22 насеста, что более чем в два раза превышает площадь собора Святого Петра в Риме. Первоначальное количество каменной кладки составляло 89 028 000 кубических футов. Общая высота 480 футов; на 16 футов выше собора Святого Петра и на 120 футов выше собора Святого Павла (Лондон); 360 000 человек работали над ним в течение двадцати лет. Камни имеют от 9 до 12 футов в длину и от 6½ до 8 футов в ширину. Вторая пирамида была меньше, ее построил Шафра (Хефрен), всего 454 фута в высоту; а третья - Менкаре (Микерин), высотой 218 футов. Способ подгонки полированных камней друг к другу является идеальным шедевром архитектурного строительства.

Осирису должны были поклоняться во всех фестивальных залах, во всем творении, во всех местах. В честь богов были возведены храмы, к которым можно было подойти по аллеям сфинксов. Эти сфинксы были шести различных видов. 1. Чистый лев (символ Амн). 2. Лев с головой барана (Крио-сфинкс —символ Кхема или Амн). 3. Лев с головой ястреба (символ Ра). 4. Лев с мужской головой человека (символ Осириса или Гора). 5. Лев с женской человеческой головой (символ Мут или Исиды). 6. Половина тела и ног льва с женской головой и руками, как на рельефах Карнака и на кампезианском обелиске (вероятно, символ Сети).

Гробницы были более или менее глубоко вырублены в скалах. Обычно они начинаются с небольшого святилища, из которого наклонный проход ведет вниз, в погребальную камеру. Оформлениепредставляет собой имитацию деревянных шпалер в очень ярких тонах. Порог также отчетливо несет на себе следы примитивной деревянной конструкции; круглая, похожая на ствол балка обычно соединяет два дверных косяка, и даже потолки в квартирах

неоднократно имитировали скрепленные вместе деревянные доски. Колонны квадратные и соединены либо прямоугольным архитравом, либо круглыми балками.

Храмы своими формами указывают на цивилизацию, которая развивалась с юга на север. Этоподтверждает теорию о том, что Мероэ когда-то было резиденцией колонии жрецов, которые распространяли религию, а вместе с ней науку и искусство из Верхнего Египта в Нижний. Фивы, по-видимому, были самой древней резиденцией египетских фараонов, одним из первых из которых, возможно, был Осирис, хотя он был помещен среди богов и, как говорили, был, подобно Кришне, воплощением Высшего Существа, которое проявило себя в любви и доброте и должно было положить конец владычеству Тифона, Вечного Зла.Не скрывает ли этот миф какой—то исторический факт - пришествие мудрого героя, который побеждает дикого и безрассудного тирана? Ибо Осирис должен был пройти через все страдания человечества и даже претерпеть смерть, чтобы стать спасителем, избавителем своего народа; и только тогда он смог превратить землю в могущественное царство. Под *Землей*, мы можем предположить, подразумевался Верхний Египет, где правил богочеловек Осирис, который, несмотря на то, что он стал человеком и принадлежал к третьему разряду богов, был поставлен в положение, равное богам первого порядка. Храм или гробница Ипсамбула может считаться самым древним сооружением, высеченным в скале; над входной дверью установлена фигура Осириса высотой в двадцать футов. Мы минуем руины Филы, Элефантины и Эдфоу и переходим к руинам Карнака и Луксора, достопочтенных Фив, которые в пятом веке до нашей эры, во времена Геродота, уже находились в состоянии упадка.

На обширных кирпичных террасах, высоко возвышавшихся над плоскими берегами Нила, стоял египетскийхрам Ян - строго уединенное здание. Мощные стены, возвышающиеся в пирамидальной форме, увенчанные нависающим рифленым карнизом, придавали фреске таинственный и суровый характер. Ни оконные проемы, ни колоннады не нарушали монотонногопокоя, покрытого, как одним длинным гобеленом, иероглифами и изображениями богов и фараонов. Вход в эти здания, как и в храм Эдфу, располагался между двумя башнеобразными сооружениями, называемыми пропилами, стены которыхбыли украшены скульптурными фигурами — в три или более рядов. Затем следовал двор, окруженный колоннами, расположенными на некотором расстоянии от стен с обеих сторон, покрытый сверху камнем и образующий галерею. Оттуда мы достигаем пронаоса, или портика, после которого входим в келью, разделенную на наос и адитум. Наос обычно представлял собой своего рода гипостильный зал с плоской крышей, приподнятой посередине. Столбы и колонны имели различные капители, но, как правило, они были одного образца по всему храму. Часто использовалась четырехугольная капитель с головой Исиды, как в Дендере. Памятники "стоградовых’ Фив - лучшая школа для изучения подлинного египетского искусства. Храмы на восточном берегу реки символизируют рассвет лифе; на западном берегу мы находим гробницы, катакомбы и мемнонии. В Карнаке мы имеем одно из величайших сооружений мира в руинах гипостильного зала с его гигантским каменным потолком, поддерживаемым 134 колоннами, из которых двенадцать средних, около 65 футов в высоту и 11 футов в диаметре, больше и выше остальных, поддерживая более высокий центральный неф. Ширина этого зала составляет 338 футов, глубина - 170 с половиной футов, а площадь - 57 629 футов, или примерно в пять раз больше, чем церковь Сент-Мартин-ин-те-Филдс в Лондоне. Колонны и стены полностью покрыты скульптурными формами божеств; преобладает Осирис. Пилоны, пропилеи, обелиски, колоссальные статуи из красного, серого и черного гранита покрывают дворы; помещения, похожие на часовни, соединенные инесвязанные, причудливо перемешаны.

Рядом с храмами мы должны упомянуть одно из самых великолепных зданий, *Лабиринт*, содержащий от трех до четырех тысяч расположенных рядами комнат, обращенных внутрь извилистых переулков, которые по спирали поднималиськ середине и таким же образом спускались от нее. Это было подробно описано Геродотом, Помпонием Мелой, Плинием и Иезекиилем. Здание должно было представлять собой строгую архитектурную имитацию планетной системы. Внутренние 1500 комнат были разделены на двенадцать внутренних дворов, соответствующих двенадцати знакам зодиака, шесть из которых были обращены к северу, а шесть - к югу.

Мемноны представляли собой монолитные статуи внушительных размеров, символизирующие восходящее солнце - Гора или Осириса. Гомер упоминает Мемнонan за его замечательную красоту как сына востока. Диодор говорит о нем как о Титоне, полководце, посланном на помощь Приаму из Трои против осаждавших ее греков.

Стены храмов, дворцов, гробниц и катакомб были частично украшены рельефами *en creux*, а частично узорами, похожими на гобелены, с использованием геометрических фигур, иногда, хотя и редко, с примесью растений или растений, обработанных с обычной жесткостью. Стены у египтян имели иное назначение, чем просто окружать или огораживатьсебя; они служили огромными каменными досками, на которых жрецы писали свои мистические записи. Чрезмерная толщина стен наводит на мысль, что когда-то они были сложены из кирпича, как в Ниневии или Вавилоне, и, кроме того, покрытие этих огромныхгранитных блоков штукатуркой подтверждает это предположение. Стены оград храмов и саркофаги были покрыты иероглифами или сценами из жизни, как изнутри, так и снаружи; гробницы и катакомбы были украшены только изнутри. Эти сцены обрамлены бордюрами, напоминающими нам о широких швах на тканых тканях. В храмах сцены относятся к погребальным ритуалам или суду над мертвыми; во дворцах - к охоте и завоеваниям королей. Мы видим азиатский и африканский конкстатуи Рамзеса II. они изображены на стенах Ипсамбула (Абусимбал в Нубии) на ярких картинах. Король размахивает древковым топором над головами негров, евреев и арийцев, то есть над одной смешанной и двумя чистыми группами человечества. Над его головой тянется иероглифический свиток: ‘Милосердный живой Бог, хранитель славы, поражает Юг; обращает в бегство Восток; правит победой и увлекает в свою страну всю землю и все чужие земли’. Высокопоставленные чиновники и частные лица украшали стены своих домов и гробниц сценами повседневных событий. Мы можем изучить по ним всю их домашнюю и общественную жизнь, их обычаи и манеры, их развлечения и труды. Потолки камер покрыты не *символическими* изображениями, а, в основном, узорами традиционного настенного декора. В храмах их иногда украшают зодиаками, как в Дендере — наиболее хорошо сохранившемся египетском храме, дата которого, однако, сомнительна.

С. *Иератический стиль* фараонов заменил большоеколичество подобранных со вкусом символических украшений.

Маски Хатхор, имена королей в картушах, гадюка как символ божественной или королевской власти; змеи, скарабеи, крылатые шары, символизирующие солнце, луну или землю, составляли основныеэлементы бесчисленного разнообразия строгих орнаментов. В дополнение к ним были использованы следующие материалы:—

1. Папирус как символ телесной и интеллектуальной пищи.

2. Лотос как символ созидательных тайн Вселенной.

3. М-дерево palc его изящной и простой формой послужило прототипом их колонн, капителями которых были либо открытые, либо закрытые бутоны лотоса, либо цветы.

4. Наконец, украшение из перьев как эмблема суверенитета.

Колонны в *пирамидальном*, или старом стиле с отчетливой ясностью выражали свое назначение служить опорой; в *иератическом*, или новом стиле, это назначение отделено от внешней формы колонны, которая больше не должна поддерживать, а просто служить украшением или провозглашатькакой-то таинственный принцип в символических образах. Лицо Исиды должно смотреть на четыре стороны земного шара; закрытый или раскрытый лотос символизирует тайну творения, источник жизни, чашу изобилия и источник всех благословений. В этой обработке они зашли так далеко, что даже имитировали капли росы на гранитном лотосе. Строгий натурализм был основой всего египетского конвенционализма, и во многих случаях им удавалось производить совершенно удивительные эффекты. В их колонках мы узнаемто самое растение, которое, должно быть, подсказало формы. Будучи круглыми и выполненными из гранита, эти колонны все еще сохраняли треугольную форму папируса благодаря трем рельефным линиям на круглой поверхности. В более поздний период они были рифлеными и, по-видимому,скреплялись под капителью ремешком, шнуром или перевязью из широкой волокнистой материи; капитель вверху разделялась на четыре части в форме сомкнутого лотоса. В иератическом стиле рифление колонн исчезает — они гладкие, круглые ипокрыты иероглифами, но основание по-прежнему выдает растительное происхождение, замаскированное орнаментом из пальмовых или тростниковых листьев. Характерным для этих колонн является выражение напряжения в расширяющемся стержне, которое, вероятно, было бессознательной имитацией деревяннойконструкции; тяжелые поперечные балки, давящие на тонкие стойки, создавали этот эффект, который был рабски скопирован в камне. У греков эта выпуклость колонны стала одним из элементов ее красоты, потому что у них это была абстракция с симметричными пропорциями, выполненная сознательно, чтобы выразить конфликтующие силы давления и сопротивления. С гордым упрямством египтяне во время своего иератического периода настаивали на отделении декоративной части здания от архитектурной, посколькумежду скульптурой и архитектурой не существовало органической связи. Это наиболее поразительно в тех колоссальных сидящих фигурах, которые размещены спереди и сзади пропилеев или перед стенами пилонов. Это четкое разделение материи идуха, цели и формы, что полностью противоречит фундаментальным принципам хорошей архитектуры.

Искусство египтян было полностью *полихромным*; они окрашивали гранит любого цвета красным пигментом, чтобы камень имел надлежащий божественный цвет, освященный жрецами. Они раскрашивались ровными тонами и не использовали растушевки или тени; однако у них не возникло трудностей с передачей уму первоначальных форм, которые они намеревались скопировать. *Жреческие каноны* регулировали размер, форму, цвет и экспрессию каждой статуи, и каждый атрибут имел свою предписанную форму, значение которой было скрыто от художника, превращая его всего лишь в бессознательную машину, инструмент в руках священника. Именно по этой причине их произведения искусства выглядят монотонными, и все, что с ними связано, поражает сокрушительным влиянием чрезмерной регламентации. Тифонический взрыв единообразия убил в художнике все высшие устремления.

Человеческая фигура должна была состоять из девятнадцати частей; *этимбыл*второй палец. Квадраты этого устройства были нарисованы на плоской поверхности, и в соответствии с этими измерениями человеческая фигура была построена с геометрической точностью, выглядя максимально плоской. Унылая пустыня религиозных предрассудков, мрачных суеверий и ребяческих формальностейпрепятствовала всякому прогрессу, и до последнего периода их творчества их скульптура и орнаменты отличались неизменной, стереотипной жесткостью.

D. Стиль *Птолемеев* начал приобретать немного больше жизни и вкуса. Статуи не выглядели так, словно были отлиты вобщей форме; богам разрешалось располагать ноги раздвинутыми, одну впереди другой, что придавало им некоторую видимость движения. Насколько вкус может быть испорчен предрассудками и обычаями, видно из того факта, что, когда это нововведение в египетском искусствебыло установлено общим законом фараона при попустительстве высших церемониальных дворов, массы, увидев своих богов с расставленными ногами, словно готовых идти, бросились со всех сторон с крепкими веревками и привязали божества к их пьедесталам,ужаснувшись возможности их полного отъезда из страны. И боги действительно покинули страну. Все, что основано на суевериях или предрассудках, все, что имеет своим животворящим элементом символику или мистицизм, должно со временем исчезнуть.

То, о чем мы говорили вискусстве диан, справедливо и для египетских форм. Отнимите у Урея, лотоса, папируса, пальмы, крокодила, кошки и быка их символическое значение, и эти элементы орнамента потеряют свою жизненную силу. Греки, и особенно римляне, показали нам, какмы можем использовать некоторые из их узоров с пользой: как вестибюль может быть украшен молчаливыми и скорбного вида сфинксами, и какое непревзойденное очарование заключено в обелиске, направляющем мысль ввысь. Пирамида до сих пор остается одним из лучшихпамятников тому, кто наполнил своей славой четыре четверти земного шара.

В их повседневных украшениях, кольцах, браслетах, ожерельях, головных уборах и мебели преобладают архитектурные прямые линии; особого разнообразия не требуется, как формы, так и узоры должны быть одинаковыми.Точно так же, как мы воспроизводим подкову за подковой, потому что они приносят "удачу", египетский ювелир воспроизвел скарабея, а в Туринском музее хранится не менее 180 различных видов скарабеев. В своей архитектуре онистрадали от одного великого зла — от ужаса перед симметрией. В их величественных дворцах или храмах нет главного элемента; все непропорционально, и хотя в своих подробных украшениях они были симметричны и даже эвритмичны, гармонии целичасто не хватает. Мысль о строительстве на вечные времена, однако, присутствует всегда, хотя никто не может отрицать, что в наших зданиях срок аренды на девяносто лет прослеживается в каждом уголке. Египтяне пытались изобразить формы монументальной архитектурые, и им, безусловно, удалось достичь возвышенного, но они сделали это, пренебрегая прекрасным. Их симметрофобия, которой многие наши архитекторы слишком успешно подражают, все испортила. Их ткачество было превосходным; их деревянныеизделия, что касается мебели, были безупречны; им была знакома музыка; они обрабатывали золото и украшали его так называемым ‘champ-levé’ способом и были знакомы с эмалью ‘cloisonné’. Они также нанесли тонкие слои золотой нити на металл и покрыли оставшиеся места эмалью разных цветов, этот метод древние называли "энкаустум". Несмотря на все эти преимущества, египетское искусство никогда не достигало идеала красоты; для нас оно обладает только очарованием *таинственного*. Поддерживать это чувствоживым - долг любого современного художника, желающего работать в египетском стиле. Он должен попытаться передать какую-то мистическую космогоническую или

непостижимую религиозную мысль в подгузниках и цветочном орнаменте, или в использовании животных или человеческого каркаса во внешности, он должен подчинить свои идеи и формы строгому линейному канону. Тогда он может преуспеть в воспроизведении художественных форм нации в период, когда человечество не выходило за рамки иерархичности в религии и практичности в искусстве; в течение которого человечество боролось за поиск форм, но было лишено возможности более свободного проявления своей врожденной художественной силы из-за диктата деспотического духовенства и было привязано беспощадной тиранией к монотонным канонам, сокрушая под тяжестью символизма и мистицизмавсякое высшее художественное устремление.

ГЛАВА VII.
ИСКУССТВО ИВРИТА.

Мало, или, скорее, вообще ничего, нельзя сказать о еврейском искусстве, поскольку оно не является чем-то единым. Евреи - смешанная раса. Они объявляют себя семитской группы человечества, но ethnologiКэлли они представляют собой композицию из черных, желтых, и белых людей, и тесно связаны с арабами и Phœnicians. Как правило, они были рабами. В течение 450 лет они находились в рабстве в Египте, где впервые обрели национальное существование. От Моисея до Саула в течение 450 лет они жили при своего рода теократической демократии: Бог - верховный правитель на небесах, а евреи на земле - его *избранный* народ. Еще 450 лет у них была своего рода теократическая монархия: Бог правил на небесах, как король правил на земле. Его период длился от Саула до Седекии и дает нам...

(α) период в 100 лет при первых трех царях, когда двенадцать колен еще были объединены; и

(β) Другой период, в течение которого они образовали два отдельных королевства. Из этих

(*a*) Израиль в таком состоянииипросуществовал 220 лет при двадцати царях, правивших в Самарии, и был разрушен ассирийцами.

(*b*) Иудея как отдельное государство просуществовала 350 лет при двадцати одном царе и была уничтожена вавилонянами.

Между разрушением Иерусалима и его вторым разрушением римлянами прошло не менее 650 лет. В течение этого периода избранный народ был

1. 200 лет под властью персов.

2. 170 лет под властью Александра Великого и его преемников.

3. 130 лет они пользовались определенной независимостью при Маккавеях.

4. 100 лет ими правили Ироды и римляне. После второго разрушения Иерусалима евреи перестали иметь собственное независимое государство и были рассеяны по всей земле. На самом деле они наслаждались свободой всего 550 лет как великая и сплоченная нация из периода продолжительностью не менее 6000 известных исторически лет.

Интеллект впервые достиг абсолютного сознания средиевреев, и в этом заключается его историческая важность и весомость. Человек, созданный по образу и подобию Божьему, утратил свое состояние невинности, абсолютной удовлетворенности и бессмертия, вкусив от древа познания. Евреи были первыми, кто осознал в высшем смысле двойную природу человека — его божественность и его животную природу. Страна, в которой они развивались, является совершенным геологическим чудом. Регион, в котором они поселились, был разделен рекой и морем. Это море находится на 1400 футов ниже уровня Средиземного моря. Река течет вниз, подобно реке Стигия, намного ниже уровня океана. Берега Иордана и озера Асфальтитов - самые низкие регионы земного шара, пригодные для обитания. На западе евреи нашли несколько плодородных равнин, но они никогда не могли получитьв полное и мирное владение ни их, ни морское побережье. Они были отрезаны от мира в горный регион, как в мрачном пуританская церковь, и имел достаточно досуга для самосозерцания, и пытается разгадать тайну судьбы человека есть Wi- го Египта мудрость, персидских, ассирийских и вавилонских теорий. Скалы и песок составляли передний план их земного существования; задний план составляли мрачная река и еще более мрачное море — море смерти, Ахерузианское, Плутонийскоеозеро. Море слишком низкое, слишком мутное и ядовитое, чтобы вокруг него могло существовать искусство. Область скорби, греховности и крайней убогости не может быть обителью искусства и науки. Изобразительное искусство евреев было подобно перелетной птице, перелетающей через море дэат.

Не только у евреев, но и у египтян, персов и древних греков изображение бога в образе человека считалось греховным. Персы питали отвращение к идолам в любом виде. Египтяне придавали своим богам форму, но чисто символическуюболическую, выражая в конкретных знаках некую высшую абстрактную концепцию. Человеческая голова, тело зверя или рыбы, рога барана или уши коровы; человеческая нога с козлиной лапой или человеческая рука с когтями хищной птицы были священными, потому что имели символический характер. У них была метафизическая теология, написанная иероглифами. У евреев все это было запрещено. Они допускали некоторые исключения и заимствовали фигуры херувимов у ассирийцев, быков для храма - у египтян, а скульптурных львов для дворца Соломона - у персов; их художники были иностранцами, и с тех пор подражание этим произведениям было запрещено.

"Все те вещи, - говорит рабби Манассия Бен Израэль, один из их самых ученых комментаторов, - которыепочитаются святыми в присутствии Бога или идеи человека, не могут быть имитированы ни в какой известной форме, хотя и сделаны без намерения поклоняться им, чтобы исключить возможность поклонения им или обожествления в будущем. Таким образом, фигура божественной колесницы, которую видел Иезекииль, не может быть создана ни по подобию ангелов какой-либо степени, ни по подобию человека, ибо все эти создания выше того, что созданы по образу Божьему'. ... Далее он применил этот запрет ко всему, что относитсяк святому храму, и ни один дом или дворец не мог быть построен такого размера или пропорций.

Поэзия и музыка не подпадали под действие этого закона. Важность и влияние социальных и религиозных условий на развитие искусства лучше всего изучать у евреев. У них не было великих архитекторов, скульпторов или художников, изобретателей, философов естественных наук, но было много превосходных поэтов, теологов, каббалистов, некромантов, филологов и композиторов. Однако в наше время, находясь под влиянием животворящего духа христианства, они насчитывают среди себя, помимо огромного числа торговцев картинами, несколько достойных художников.

Они законно владели только *одним* храмом. Их первым храмом был переносной шатер. Второй был почти полностью из кедрового дерева, богато украшенный металлическими украшениями, выполненными мастерами из Тира и Сидона. У них был один дворец, дворец Соломона. Вероятно, в этом отразилась вавилонская или ассирийская архитектура, и таким образом мы можем составить смутное представление о том, каким должен был быть приятельСоломона ас. Сначала был построен храм, затем дворец.

Тот факт, что первый храм представлял собой простую палатку, сразу показывает кочевой характер евреев в период, когда египтяне владели своими архитектурными чудесами тысячи лет. Для изучающего историю архитектура является верным показателем степени художественного и социального развития нации. Мы можем смело заявить: покажите нам планы домов, дворцов и храмов любой нации, и мы сможем определить степень ее цивилизованности; мы можем сделать даже больше, мы можем прочитать ее характер и религиозный пыл в этих деревянных, кирпичных или каменных записях. Что евреи, будучи вынужденным свидетелем всех невзгод и суеверные скуки египетской иерархии и теократия nroduced, бы ненавидела архитектуры, и смотрел на скульптуру или какой-нибудь камень и кирпич как проклятие для человечества, было вполне естественно; и что, когда-то сбежал из рабства Египта, они должны были ненавистны любые монументальные, архитектурные или художественные sculptural попытку, столь же очевидно.

Эгоистичный характер кочевого торговца можно проследить в архитектурных сооружениях евреев. Любая нация, которая любит своего бога или богов с усердием и самоотречением, обязательно построит величественные храмы в его или их прославление. У персов не было храмов, потому что они одухотворили божественную концепцию до такой степени, что считали первопричину присутствующей повсюду, подобно свету. Евреи позаимствовали ту же идею, и все же, чтобы зримо зафиксировать Вечного Духа среди себя, они выделили ему постоянное жилище, где он должен был пребывать исключительно; быть рядом с ними и присматривать за ними. Религиозный эгоизм был главной движущей силой их национального существования, и этот всеобщий эгоизм делал каждого отдельного еврея эгоистом; а эгоисты всегда плохие сторонники всего, что может принести пользу массам в целом. Такие люди заботятся только об удовлетворении своих сиюминутных потребностей; они будут коллекционировать безделушки, серьги, браслеты, нарукавники, кубки, золотые и серебряные сосуды, но божественным искусством архитектуры, которое объединяет массы, будут пренебрегать. Мы видим, что сначала они довольствовались простой палаткой, а когда они взялись построить прочное здание, это было сделано со всей помпой и безвкусицей *парвеню*;они заимствовали у всех окружающих богатых людей все, что попадалось им под руку, просто для того, чтобы иметь возможность сказать, без всякой причины или вкуса— ‘Смотрите, у моего особого Бога тоже есть свой особый дом". В самый мощный период своего национального существования, который был пять лет назад, евреи побудили себя к строительству по крайней мере *одного* храма в честь своей Хавеи. Они хотели, наконец, обладать Акрополем, как египтяне, у которых их было так много, или греки, персы, ассирийцы и вавилоняне. Их бог, наконец, могобрести пристанище, подобно богам презираемых язычников.

О храме Соломона было много написано. Предрассудки, религиозный фанатизм, слепая вера и бессознательное или *добровольное* невежество диктовали описания и руководили реконструкциями. Михаэлис, один из величайших еврейских авторитетов в вопросах Священных Писаний, говорит нам, что "все имеющиеся у нас изображения храма Соломона

украшены произвольными формами, и если мы попросим авторитетности или доказательства той или иной орнаментальной формы, мынеизбежно получим ответ: это должно было быть так, потому что я бы построил именно так'. Естественно, очень трудно получить правильное описание храма Соломона, поскольку в отношении его строительства мы должны полагаться на записи самихевреев. К сожалению, Книги Царств, Паралипоменон, Иезекииля и труды Иосифа Флавия, различные описания переводчиков и множество комментаторов, которые обычно затемняют простоту самого простого предмета, - все это расходится.

Мы можем разделить еврейскую историю на восемь следующих периодов.

В течение *первого* периода мы находим их кочевниками на берегах Евфрата и Тигра.

Во *второй* период их принимали в качестве пастухов в Египте, здесь они впервые изучили искусство оседлого народа. Они обнаружили, что могущественная иерархия уже сложилась; астрономией, химией, архитектурой и скульптурой занимались священники, которые были сведущими богословами, юристами, врачами и философами. Не только евреи, которые жилисреди египтян, но и мудрейшие и образованнейшие люди Греции, были многим обязаны стране скрытой мудрости, которая, несомненно, была колыбелью еврейской веры и греческой философии. Моисей, Ликург и Солон благочестиво сидели, слушая устныенаставления египетских жрецов, которые учили с помощью мистических символов. Фалес, Пифагор и Платон заимствовали свои философские теории и системы в основном у египтян. Египтяне разработали теорию воплощения с мистической утонченностью. Осирис, скрытый Владыка небес, должен был стать плотью, чтобы победить зло. Он снизошел до того, чтобы стать искупителем — ему пришлось претерпеть жестокую смерть, чтобы парализовать влияние Тифона. Греки и евреи никогда не могли постичь тайну бога, меняющего свою всемогущую субъективность на объективную человеческую форму, чтобы достичь через страдания и смерть того, что он мог бы осуществить тысячью других способов. Осирис был не только верховным правителем на небесах, но и в высшей степени справедливым и неумолимым судьей в аду. Разделение вселенной на обитель блаженства для умерших праведников и вечной тьмы и огня для неправедных было индийской, персидской и египетской догмой. Блаженным было обещано, что они будут срывать самые сладкие плоды на небесах, "ибо они давали пищу голодным и воду жаждущим; они одевали нагих и жили в истине; ибо их сердца были с Богом, и Бог был с ними, и они будут наслаждаться вечной жизнью в его присутствии", о нечестивых, напротив,было сказано: "что они не смогут увидеть лик Господа небес и никогда не услышат его голоса; они будут ходить без голов, тащить за собой свои сердца, вечно вариться в кипящей воде". котел, будь навеки повешен за их ноги".

От этих метафизическихегиптян-мистиков бессмертный еврейский законодатель позаимствовал разделение своего народа на двенадцать колен в подражание двенадцати знакам зодиака и деление Египта на двенадцать номов. В Египте он научился отличать чистых и некормленыхживотных; практиковать обрезание, которым у египтян занимались только их священники; но Моисей пообещал сделать своих соотечественников 'нацией священников'. Он учредил племя левитов в подражание египетской касте жрецов; и регулировал их доход, образ жизни и обязанности в соответствии с десятью книгами пророков (см. стр. 112); он разделил жрецов на четыре различных класса, которые в более поздний период назывались *Пешат*, экзегисты, *Ремесы*, разъясняющие сомнительные моменты, *Деруш*, составители проповедей, и *Сод*, иерофанты, или сведущие в настоящих тайнах. Инициалы четырех имен взяты из

персидского слова PRDS (рай), которое может быть приведено в доказательство того, что то, что первоначально установил Моисей, было разработано и систематизированов более поздний период под персидским влиянием. Все устройство скинии было египетским; поклонение змею было египетским, как и идолопоклонническое пристрастие к золотому тельцу. Моисей в своей мудрой благодарности запретил евреям когда-либо бытьвраждебными египтянам.

Во время *третьего* периода они покинули Египет, и хотя они были знакомы со всеми малыми искусствами своих египетских надсмотрщиков и умели ткать, резать камни, лепить, отливать, и находить золото и серебро, им пришлосьискать и завоевывать путем упорной борьбы новый дом, чтобы обосноваться в нем. В течение этого периода они забыли обо всем; их достижения исчезли, когда они поселились в Святой Земле. Ибо во время войны развитие наук и искусств никогда не поощрялось.

Во время *четвертого* периода они достигли апогея своей национальной славы. Давид стал повелителем огромной империи, простиравшейся от берегов Евфрата до границ Египта; это расширение было осуществлено силой оружия. Его преемник Соломон управлял и консолидировал империю, основанную на крови и железе, мудростью и культурой искусства мира. После цезаря у евреев был Август. Соломон жил в дружбе и мире с окружающими могущественными царствами, особенно с Хирамом, царем Тира. Именно Соломон начал строить Тадмор (впоследствии Пальмиру, царицу Востока), чтобы основать в пустыне общий торговый центр финикийских товаров и дать возможность евреям торговать с ними.

В течение *пятого* периода огромная империя быларазделена на две части, одна из которых была полностью уничтожена, а другая попала в руки вавилонян, и храм Соломона был разрушен. Рабы и пленники редко бывают хорошими художниками.

В течение *шестого* периода, после того как Кир освободилевреев и разрешил им вернуться в свою родную страну, их национальное положение улучшилось. При Дарии Зоровавель получил разрешение реконструировать храм Соломона на фундаменте того, что был возведен этим мудрым царем, и он был соответственнотщательно перестроен, но это могло быть сделано только в соответствии с бедственным положением освобожденных пленников.

В течение *седьмого* периода правления Александра Македонского и его последователей евреи, подвергшиеся нападениям персов, египтян и сирийцев, показали, что они могут подняться до самых высоких подвигов героизма и самопожертвования.

Наконец, в течение *восьмого* периода правления римлян они оставили всякую надежду сохранить свое положение избранного народа; иногда они поднимали восстания, но больше по теологическим, чем по политическим причинам. Помпей относился к ним с большой добротой и вниманием после взятия Иерусалима. Во время правления Августа город достиг величия и расширения, которыми он никогда не обладал, даже в самые яркие дни своего правления при Соломоне. Но какими бы упрямыми и высокомерными ни были евреи во времена процветания, хотя и пользовались определенной долей свободы, они восстали, и город и храм были разрушены. Не осталось ничего, кроме подсвечника с семью ветвями, символизирующего у египтян семь планет, а у евреев - семь архангелов или семь дней недели, высеченного из мрамора на Арке Тита, вместе с факсимиле священного ковчега и некоторыми трубами, используемыми в религиозных церемониях. Было бы оченьинтересно, если бы удалось восстановить подлинные реликвии, которые, как предполагается, захоронены в Тибре; и,

поскольку было обнаружено так много почтенных реликвий ушедших эпох, мы не отчаиваемся однажды увидеть эти останки.

Скиния, или самый ранний храмевреев, была полностью построена по плану египетского храма. Чтобы убедиться в этой истине, нам достаточно сравнить его план с планом храма в Эдфу. В обоих случаях строго соблюдается тройное разделение на Пронаос, Наос и Адитум, или Святая Святых. Адитум представлял собой куб в 10 локтей, или 15 футов в каждую сторону; внешний храм, такой как Наос, состоял из двух таких кубов шириной 15 футов и длиной 30 футов. Адитум и Наос были покрыты покатой крышей, которая выступала на 5 локтей (7½ футов) всамом направлении за пределы самого храма, составляя целых 40 локтей, или 60 футов, в длину и 20 локтей, или 30 футов, в ширину. Адитум и Наос стояли в ограде — Пронаосе, 100 локтей (150 футов) в длину и 50 локтей (75 футов) в ширину. От Моисея до Соломаи далее, в течение 600 лет, эта скиния была единственным храмом евреев. Когда Соломон начал строить храм, он строго придерживался описанного выше расположения, только удвоив все размеры. Храм больше походил на квадратное святилище или склад, предназначенный для хранения драгоценных изделий из металла; своего рода опистодомос. Главными украшениями были два медных столба, Иахин и Воаз (солнце и луна), работы искусного Хирама из Тира. Говорили, что это были чудеса обработки металла. Колонны Сусаны или Персеполя, капители которых имели те же относительные пропорции, могут дать нам некоторое представление об этом. В египетских храмах также было принято размещать пропилеи на крыльце храма, и тот же обычай преобладал у финикийцев, как в случае ссвятыней знаменитой Венеры (Астарты или Астароте) в Пафосе. После строительства храма Соломоном Иерусалим стал священным и исключительным центром иудаизма. Только там, и нигде больше, они позволяли присутствовать своему Богу. ЗороВавилон воздвиг на том же самом месте другой алтарь и храм в том же духе, и именно по этой причине возведение второго храма в Гелиополисе Онией при птолемеях вызвало такую вражду и зависть среди египетских и иудейских евреев.Говорится, что необходимые мрамор, дерево и камень, а также золотые, серебряные и медные сосуды уже были взвешены и подготовлены для строительства храма во времена правления царя Давида, который передал своему сыну план всего архитектурного сооружения. Однако, согласно Хроникам, оказывается, что Давид практически ничего не готовил, и что Соломон нашел только часть медных изделий, готовых к использованию. Это последнее утверждение четко подтверждается перепиской между Соломоном и Хирамом. Соломон просит древесину для строительства в целом, а также кедры и кипарисы с горы Ливан; добавляя, что он желает, чтобы сидонцы, как опытные плотники, помогали его собственным рабочим, которых он считает менее способными. Это не слишком говорит в пользу художественного мастерства евреев, которые в период правления Соломона еще не достигли того уровня мастерства, который был у доисторических строителей свайных жилищ. Просьба Соломона была удовлетворена царем Тира, и Адонирам был послан в качестве бригадира сидонских плотников, из которых 30 000 были назначены Соломоном; 10 000 из них работали поочередно из месяца в месяц. Помимо 30 000 плотников, на строительстве храма было занято 80 000 скульпторов, или, скорее, камнерезов и каменотесов, и 70 000подмастерьев, что составляло в общей сложности 180 000 рабочих под началом 3300 надсмотрщиков, все они были *чужеземцами*, которые покорили Давида. Строительство началось через 592 года после Исхода, примерно за 975 лет до н.э. Гора Мореа, или Мориа, была выбранав качестве места для строительства, и храм был завершен за *семь* лет. Внутренний храм был 60 локтей (90 футов) в длину, 20 локтей (30 футов) в ширину и 30 локтей (45 футов) в высоту. Иосиф Флавий говорит, что его высота составляла 120 локтей (180 футов); это сделало

бы здание похожим на квадратную башню. Пронаос, возможно, был высотой 120 локтей. Пространство длиной 60 локтей и шириной 20 было разделено на две части. Из них задняя часть имела площадь 20 локтей, образуя Святая Святых, ‘секос’ египетских храмов. Другое разделение, 40 на 10, образовывало Наос, святое место, которому предшествовал зал, Пронаос. Таким образом было выражено разделение: Один Бог, одно священство и один народ. Вокруг храма были построены помещения высотой в три этажа, соответствующие помещениям в Египетском лабиринте, а также брахманическим и буддийским храмам, или монастырям. На каждом этаже было по тридцать комнат. Поскольку высота храма составляла 30 локтей, это дало бы 15 футов на каждый этаж, включая стены. Иосиф Флавий удваивает все эти измерения и применяет немыслимые измерения. Девяносто комнат использовались как вместилища для священных сосудов, и, таким образом, храм был буквально священной сокровищницей. Поскольку Святое Святых было всего в 20 локтей высотой, над ним должно было быть оставлено пространство в 10 локтей, или 15 футов,; об этой комнате нет вразумительных упоминаний. В Септуагинте есть аллюзия, которая отличается от Вульгаты и других переводов. В хрониках упоминаются верхние покои, которые были отделаны золотом; возможно, это были комнаты или покои над Святая Святых.В эту комнату не вела специальная лестница. Несомненно, это была таинственная квартира, и, как и все тайны, она побудила некоторых авторов к самым разнообразным размышлениям о ее возможной природе. Среди прочего,ученый Бен Давид в письме Лихтенбергу, опубликованном в берлинском "Архиве времени", утверждал, что в этой комнате, должно быть, находилась электрическая батарея, поскольку золотые цепи соединяли комнату с колоннами Иахина и Воаза, которые были полыми и могли соединяться с медным алтарем. Острия храма были золотыми. Во время освящения храма облака, образованные благовониями, внезапно заполнили внутренность храма, и вспышка молнии воспламенила жертвоприношение. Михаэлис говорит нам, что в храм никогда не ударяла молния — следовательно, молния, подожгшая жертвоприношение, должна была быть произведена внутри храма.

Никакие каменные крыши или своды не упоминаются в связи с храмом или дворцом, построенными евреями; следовательно, архитектура arснаходилась на самой примитивной стадии. Во внутренний храм и Святая Святых входили через складные двери. Святая Святых была совершенно пуста, что символизировало непостижимость природы Божества. Так же было в Египте с ‘секосом’, который на самом деле представлял собой святилище либо совершенно пустое, либо содержащее свиток, на котором были написаны слова: ‘Я есмь то, что было, что есть и что будет". Храм окружали два двора: внутренний и внешний. Внешний дворбыл открыт для каждого еврея, но внутренний - только для священников. Первый был окружен двойным рядом колонн, обшитых кедровым деревом. Говорят, что Соломон засыпал долины, чтобы выровнять бетонное основание по длине. Каждая сторона внешней стены, окружающей весь храм, составляла 4 стадиона или 1 стадион (606 футов 9 дюймов по-английски) в длину, что составляло 2427 футов по всей окружности. Колонны Иахин и Воаз стояли на лестнице внутреннего двора; каждая имела 36 футов в окружности, 54 фута в высоту без капителя, высота которого составляла 15 футов. Древки были полыми, а латунь толщиной в 4 дюйма. На юго-восточной стороне стоял круглый медный бассейн, называемый морем, 30 футов в диаметре, в котором священники обычно мыли руки. Помимо ‘моря’, по обе стороны от храма на пьедесталах стояли пять чаш диаметром 12 футов и высотой 9 футов. Алтарь для всесожжения в середине этого пространства имел 60 футов в ширину и столько же в длину; все эти второстепенныепринадлежности храма находились на востоке. Окружающие дворы

возвышались террасами, похожими на террасы Персепольского дворца. Храм, каким бы великолепным он ни был, украшенный драгоценными камнями, золотом, серебром, резными херувимами, медными и серебряными сосудами,тазами для умывания и подсвечниками, с архитектурной точки зрения был полным провалом, независимо от того, сравнивался ли он с монументальными храмами Египта, величественными дворцами Ассирии, Вавилона или Персеполя, или с храмом Дианы в Эфесе. Последний, построенный наберегу моря, чтобы ему не угрожали землетрясения, имел 425 футов в длину и 220 в ширину и 127 колонн высотой 60 футов, каждая из которых была подарком короля. Это рассказ Плиния, который, однако, описывает либо седьмой, либо восьмой храм. Поскольку у евреев все было стабильно в религиозных вопросах, они не рискнули при восстановлении своего храма вносить какие-либо изменения; смещенный камень, улучшенное украшение могли бы изгнать их Бога из его избранной обители. С такими идеями искусство невозможно.Пристройки, сделанные к храму при римлянах, чтобы придать зданию большую гармонию с их уличной архитектурой, были всего лишь внешними дворами с богатыми колоннадами из коринфских колонн и не имели никакого отношения к самому храму. Они образовывалибазилику Стоа со двором язычников, о котором говорят как о внушительном и образующем могучую группу, и его не следует путать с самим храмом, который, безусловно, не был образцом архитектуры ни по размерам, ни по плану, ни по декору, если не считать нескольких жестких виноградных листьев на капителях, что было исключительно характерно для еврейского стиля.

Многочисленные гробницы в окрестностях Иерусалима высечены в скале, что явно выдает их египетское происхождение; в них есть многочисленные углублениядля размещения тел. Эти гробницы лишены какого-либо художественного налета; на некоторых фасадах мы можем видеть египетскую рифленую корону. Фасады так называемых царских гробниц Иакова или судей оформлены в греческом стиле, как и гробницы Захарии и Авессалома; последние выделяются из скалы как самостоятельные сооружения, украшенные ионическими колоннами, а над египетской короной возвышается пирамидальное или коническое сооружение; сочетание доисторического кургана с египетскими и классическимиэлементами. У каждого что-то заимствуется, чтобы составить избранный национальный элемент.

В книгах или в разговоре это может помочь, но в искусстве, где внешнее впечатление должно создавать соответствующую сенсацию, утверждения должны подтверждаться видимыми произведениями, и фальсифицировать архитектурные записи гораздо сложнее, чем вставлять отрывки, изменять даты или делать утверждения, бросающие вызов вероятности. Евреи, будь то евреи или израэлиты, не имели искусства и никогда не претендовали наобладание им; они были довольны произведениями искусства, которые другие народы создавали для них, в полном соответствии с ясно выраженным обещанием Бога Авраама, Исаака и Иакова: "Что Он даст им большие и прекрасные города, которые они не стали бы строить; и дома, полные хороших вещей, которые они не стали бы наполнять; и вырытые колодцы, которые они не стали бы копать; и виноградники и оливковые деревья, которые они не стали бы сажать'. При таких принципах не могли бы процветать ни архитектура, ни скульптура, ни орнаментация. Искусство Азии никогда не становилось хозяином материи с эстетической точки зрения, ибо во всех этих произведениях материя воздействует на разум; это либо выставка драгоценных камней на стенах, либо кружевная отделка из мрамора, либо бесконечные нагромождения огромных гранитных блоков и колонн без всякой цели, либо украшения в диких, фантастических и бесконечных сочетаниях. Восточный ум не мог освободиться от влияния могущественной иерархии. На Востоке это был вечный *Гермес*, *Логос*, *жрец*, который читал истину по звездам,

создавалбогов и богинь, писал языком небес, составлял планы храмов, определял пропорции человеческого тела и давал законы скульпторам и художникам, камнерезам и каменотесам, столярам и плотницким работам, ткачам и красильщикам. Гермес сосвоими последователями был врачом, законодателем и судьей масс; он молился, он приносил жертвы за них, он пророчествовал, делал обрезание, женился, бальзамировал и хоронил их. Священник на Востоке, будь то брахман, буддист, иерофант, маг илилюбой другой, обычно ставил идею, дух, слово, λόγος {логос} выше формы, что само по себе калечило форму более эффективно, потому что форма, какой бы отвратительной она ни была, была простым символом некой священной тайны. Творческий гений искусства , таким образом, был почти уничтожен под удушающим и окаменевающим влиянием иерархического формализма и, пока он не освободился от него, не мог ни развиваться, ни процветать. Процесс освобождения человечества от этого формализма был впервые начат и осуществленгреками.

ГЛАВА VIII.
ГРЕЧЕСКОЕ ИСКУССТВО.

Искусство до сих пор являлось нам при особых обстоятельствах. Мы видели его в Азии и Африке, и в обеих частях света оно олицетворяло непрерывную борьбу человечества за самосознание. Человечество слишком сильно находилось под влиянием чудесного и непостижимого, а ни чудесное, ни непостижимое не может быть приведено в форму. Индийцы пытались придать формы метафизическим явлениям природы; персы были склонны к прославлению власти одного видимого земного деспота; египтяне пытались копировать реалистические явления природы и начертывали их мистическими знаками, объединяя индийские абстракции с реальными явлениями природы. Когда мысль была зафиксированав форме; мысль, будучи в то же время религиозной концепцией, уже не могла быть изменена; она стала в искусстве тем, чем является техническое название природного явления в науке. Кислород есть кислород и обозначает только этот элемент; поэтому, когда однажды была задана форма,такая, как форма Вишну или Амна, Шивы или Осириса - или змея, неподвижная как символ вечности, или ястреб, как символ света, — внутренняя или духовная жизнь художника была прикована к внешним формам с особым внутренним значением. Таким образом, сдерживающее влияние неправильно понятой природы, с одной стороны, и неизменные предписания всемогущей иерархии - с другой, опутывали воображение художника и парализовывали каждое усилие его субъективной творческой силы. Различные нации начали окутываться своими различными художественными формами, которые постепенно становились твердыми и непроницаемыми *национальными* и религиозными наслоениями; массы, находящиеся в бездействии, ведомые теократическим искусством, должны были прославлять только одного видимого или невидимого тирана, с которым быласвязана вселенная. Восточное искусство было в определенной степени пластичным, только слишком пластичным, как в Индии; но оно было слишком пропитано непостижимым спиритуализмом, чтобы найти подходящие объекты для своих пластических тенденций. Даже там, где использовались геометрические фигуры, цветы или деревья, эффект от их простого сочетания был омрачен отсутствием гармонии между

мыслью и формой, или идеей и телом. Этой гармонии между внешней формой и внутренним духом, в которой заключается настоящая красота, этого баланса между динамическими и статическими космогоническими элементами, не хватало восточному искусству. Восток разрывал природу на части и рассматривал *материю* как *зло*; и все же материя использовалась для придания духу формы. Элемент Шивы, Аримана или Тифона должен был придать видимую форму концепциям Брахмы, Ормузда или Осириса, но не мог этого сделать, потому что отсутствовало связующее звено для объединения явно противоположных сил в одну. Искали объединяющую силу для этого таинственного антагонизма, посредника между небом и землей, божественностью и человечеством, но не нашли. Персы бессознательно относили Мешию (человека, *mensch*) к этому элементу, но Мешии еще не было позволено прийти к какому-либо свободному развитию, и он опустился до жалкого и униженного положения раба деспотических олигархов или, что еще более важно,нетерпимых духовных иерархов. Месия (человечество) был впервые освобожден *греками* в *форме* и *Христом* в *духе*.

Не может быть никаких сомнений в том, что греки были, по крайней мере на короткое время, древними представителями хорошо сбалансированных статических и динамических сил в человечестве. Из всех географических районов мира, будь то в Восточном или Западном полушарии, ни один не приспособлен так превосходно для развития социальных связей, как греческие острова и Греческий полуостров, классический регионЭгейского моря. Нигде не встречается такой широкой береговой линии, окружающей столь малую территорию; нигде нет такого разнообразия заливов, мысов, бухт и гаваней, как вокруг Пелопоннеса и островов, соединяющих Малую Азию с Грецией и Италией. Нет ручьев, подобных Гангу или Хоанг-хо; нет гор, подобных Белур-Тагу или Гималаям. Великолепное единообразие - характерная черта Китая и Индии; разнообразие и перемены - сам элемент греческого мира. Горы, равнины, долины, ручьи - все имеют ограниченный размер; здесь царит сладостная, вечная гармония между духом и формой; ничто не преувеличивается, ничто не внушает благоговейный трепет человеку; он чувствует себя как дома; темно-синее небо нависает над его зеленой, холмистой, дружелюбной землей, украшенной ручьями и возвышенностями, боскетами и реками. Долина преследует долину; ручей преследует ручей; облака следуют за облаками; утренняя заря сменяется ярким полуднем, а полдень угасает в прохладных вздохах вечернего бриза, в объятиях темной ночи. Застенчивый дух *молодостиl* человечества впервые воплотился в жизнь в Греции. У греков все было *чувством*, но чувством, сознающим реальную цель в религии, государстве, семье и искусстве. Мы увидим, как это интуитивное чувство постепенно перерастает в *критическуюлекцию*, но поначалу у греков все было простодушно, или, как говорят французы, ‘наивно’. Эта классическая "наивность", эта бессознательная, неподдельная простота позволили им стать мастерами интуитивного творчества и смотреть намир непредвзятым взглядом, склонным видеть только то, что гармонично и красиво. Таким образом, вся жизнь греков была одной длинной *идеальной* мечтой о поэтической и художественной *реальности*. Однако их интересовала только объективная индивидуальность; красоты природы как единого целого еще не повлияли на их субъективное понимание. Они не могли понять пантеистических представлений индийцев, которые видели в каждом подробном явлении Вселенной действие ОДНОЙ неделимой и непостижимой первопричины. Они содрогались при виде египетских чудовищ, которые должны были служить символами той возвышенной концепции, утратившей на Ниле все свое первобытное величие. Они сочли поглощение вселенной персами конфликтом между светом и тьмой слишком унылым, и приписали ему потерю всякой индивидуальной свободы. Они разработали собственную систему, основанную

на индийском величии, египетской символике и персидских абстракциях. Доскональное знакомство с этим сочетанием влияний - самый первый шаг кпониманию греческого искусства.

Греки были арийцами по языку и образу мышления; арийцами, которые очень рано отделились от своих цис-гималайских собратьев и заселили Малую Азию и окружающие острова. Они были укреплены египетской и финикийской иммиграцией и воодушевлены воинственным духом Фракии.

Подобно растению, которое живет и растет только благодаря антитетической активности воздуха, света и воды, греческое государственное образование имело воздух, поставляемый Орфеем из Фракии, свет - Кекропсом из Египта, а воду - Кадмом из Финикии. Независимая свобода и любовь к искусству были дарами Севера; Юг снабдил их глубокими знаниями, а Финикия привила им живительный дух коммерции. Их язык является ответвлениемот санскрита, но стоит к нему в более отдаленном родстве, чем зенд, с которым он тесно связан. Они принципиально отличаются от азиатских народов своей решительной ненавистью ко всему произвольному и хаотичному. Из их любви к индивидуальности, разнообразию обычаев, манер и способов мышления возникло национальное единство греков в сказочных царствах Поэзии и искусства. Когда они начали ощущать себя народом, они приняли имя эллинов; и их первым историческим деянием былозамечательное завершение языка, который по простоте, силе и красоте до наших дней остается образцом для всех других языков, поскольку он одинаково обладает эвритмией и силой выражения. Подавляющие метафизические тонкости санскритаупрощены; разнообразие согласных и гласных сокращено, а манера письма исправлена; все свидетельствует о глубоком чувстве порядка, ясности и умеренности.

У них было три диалекта: дорический, отличающийся более широким произношением; ионический, обладающий мягкостью и мелодичным богатством; и эолийский, своего рода смесь без особого характера. Дорийцы пришли на юг с седых гор Фессалии и шаг за шагом приобретали влияние и господство над другими племенамиГреции. Ионийцы занимали восток и считались связующим звеном между Элладой и Азией; но все, что эллины брали из Библоса, Сидона, Тироса или Либанона, приобретало истинно эллинскую форму после того, как проходило через очищающий элемент дорической корректности. Юг давал *идеи*, а север воплощал их в *форму*.

Ко всему, к чему прикасались эллины, они приукрашивали. Могущественный великан Бхима из "Махабхараты" является прототипом Геракла; но в мифах о Геракле мы узнаемего простое олицетворение коммерческой смелости и предприимчивости. Сопровождаемый своей собакой, он находит кошениль; кубок, в котором он плывет в Эритею, принадлежит финикийскому торговцу; о финикийцах говорится, когда о нем сообщается, что онсломал разрушительный рог горных потоков. Молох, которому ассирийцы, индийцы и евреи приносили жертвы, так и не сумев придать огнедышащему чудовищу ничего похожего на поэзию, был уничтожен Гераклом. Боги Азии слилисьс эллинскими демонами, у которых они научились некоторым полезным ремеслам. Посейдон, бог моря, подобно стихии, которой он правит и в которой обитает, обладает зловещим, неумолимым характером; он требует человеческих жертвоприношений, уничтожает лошадей (включаякорабли), фактически делает, как воплощенное божество, то, что делает море в наше время. Титаны знакомы с астрономией и являются олицетворением определенных знаний в морских делах. Протей, египетский фараон, является с ними хранителемморей, а Атлас - отцом морской астрономии, и оба были спутниками

тирейца Геркулеса. Во всех мифах и легендах греков мы можем проследить некоторые факты. Божественность они могли постичь только в хорошо сложенной форме человеческого существа, и герой или благодетель человечества становился для них божеством. Это слияние божественного и человеческого является наиболее важной чертой греческой мысли. Вишну и Осирис также воплотились, но их деяния были сверхъестественными; главный подвигих ‘человекобожества", или "божественной человечности", - это непостижимый мистицизм. В их антропоморфизме было что-то мрачное. Когда божественный Аполлон произнес памятные слова: "*Человек, познай самого себя"*, греки внезапно осознали врожденнуюискру божественного интеллекта в человеке; боги стали им понятны, и азиатский мир абстракций предстал в тысяче различных человеческих форм божественных представлений.

Уран (*Варуна* на санскрите) — это небо, или, скорее, пространство, *Кронос* - время, а *Геяа*, земля. *Уран*, а также *Кронос* и *Понтос* были порождениями Земли. Пока что мы имеем дело с теми же мистическими элементами, которые породили все азиатские космогонии. Но Уран и Гея представлены как мужчина и женщина и наделены могуществомвсех детей — Титанов и Титанид, Гекатонхейров (или Кентиманов, сторуких, могучих гигантов с пятьюдесятью головами) и Киклопов, которые были очень умны и изобрели много полезных искусств.

Самыми важными богами были Океанос, Япетос, и Кронос. Человеческий характер греческой мифологии зарождается еще до рождения Зевса. Уран боялся своих собственных детей и заточил их в вечной тьме в Тартаросе; их мать, Гея, сжалилась над ними и вооружила младшего, Кроноса, серпом, скоторым он напал на Урана и лишил его творческой силы. С этого момента Уран бездействовал, не мог создавать новых форм, и ему не поклонялись ни боги, ни люди. Факт, лежащий в основе этой драматической сцены, действующими лицами которой являются боги, являетсяосмическим феноменом. Со временем все вещи были сотворены, и со временем творческая сила, насколько это касалось нашей земли, перестала с созданием человека производить новые формы. У Кроноса было пятеро детей — Гестия, Деметра, Херет, Плутон и Посейдон, ивсех их он пожрал. В этом жестоком образе мы видим отражение вращательного движения времени, в котором настоящее постоянно становится добычей прошлого, порождая будущее. Шестой сын Кроноса, Зевс (созидательный эфир), был спасен хитростью своей матери, ибо она дала бесчеловечному богу камень вместо своего ребенка; однако Метида (Майя, Материя), впоследствии жена Зевса; спасает детей, которых проглотил Кронос, и он обязан вернуть их обратно в вечном круговороте. Эти дети Кроно - годы, месяцы, недели, дни и часы. Здесь мы имеем пример того, каким образом эллины превращали феномены в живые существа. Кронос был старым человеком с длинной развевающейся бородой и держал в руках серп или косу, которыми он срубал все подряд. И как символ вечности, рядом с ним лежала змея.

Зевс служит нам еще более наглядным примером антропоморфной тенденции греков. Он был *отцом* богов и должен был *сражаться* с Титанами. Он возглавил бессмертных богов, которые собрались на горе Олимп против этих ужасных Титанов, которые собрали огромную силу на горе Отрис. В течение десяти лет битва бушевала безрезультатно; небо, земля и море сотрясались от ужасной борьбы. Гея посоветовала богам призвать Киклопес и Гекатонхейров. Они подарили Посейдону трезубец, Плутону шлем, обладавший способностью делать владельца невидимым, а Зевс получил из глубин земли пылающие молнии. Тогда только Титанам пришлось уступить бурям и молниям, и в конце концов они были прикованы цепями в Тартаре. Мы читаем главу из "геологии", когда внимательно читаем описание этой борьбы у Гесиода. В Титанах, Киклопах и

сторуких гигантах мы узнаем допотопных чудовищ - мастодонтов, мегатериумов и ящеров, навеки окаменевших в слоях земной коры. Зевс, после своего завоевания, начал править олимпийскими богами и человечеством. Он сам был полон страсти и гнева, человеческих недостатков; но, в конце концов, он был добр, полон достоинства — даже в своей слабости, справедлив и величествен. Он улыбнулся, и любовь и радость наполнили вселенную; он нахмурился, и вселенная содрогнулась до самого своего основания. Он позволял себе выкрутасы и все еще боялся своей надменной и ревнивой жены, которая во многихотношениях поступала так, как поступила бы благовоспитанная леди, имевшая несчастье быть замужем за влюбчивым мужем. Зевса часто так беспокоили его буйные боги и богини, что у него сильно болела голова, и однажды ему пришлось позвать Гефеста, чтобы тот вылечил его от тяжелого удара, и в этом случае Минерва (мудрость) выскочила вперед, вооруженная копьем, шлемом и щитом. В этом мифе была провозглашена истина о том, что интеллект и рассудок имеют божественное происхождение. В греческих легендах воображение поэта превратило силы природыв прекрасных мужчин, женщин или детей. Насколько боги вместе с ними были порождениями человеческой фантазии, можно видеть по страху перед мнением их рожденных на земле детей, которым были наделены боги. Всемогущий Громовержец, когда его небесные подданныепроизводили слишком много шума, часто восклицал: "Что скажут мои земные сыновья?" и из страха, что они могут придраться к нему, он уступил и пошел на уступки, и небо и земля, солнце, луна и звезды снова обрели мир.

Это правда, что в индийских преданиях рисуются одинаковыеперсонажи, но, подобно их сверхъестественным богам, они гигантские и чудовищные. Мужчины и женщины в индийских баснях ведут себя как громоздкие призраки, которые пугают нас во время тревожного сна; мы должны сначала избавить их от нечеловеческих форм, чтобы понять их. Концепции слишком чудесны, чтобы преподать нам моральные уроки; мы потерялись в аллегориях, метафорах, символах и двойных значениях. В греческой мифологии это встречается реже. *Атлас* был олицетворением терпения; ему вечно приходилось нести мир на своих плечах, и в конце концов он превратился в скалистый горный хребет. *Эпиметей* был образцом бессмысленной беспечности и был уничтожен собственной глупостью. *Прометей* в конце концов стал воплощением чуткой осмотрительности; его пожрал, ‘заботящийся и печалящийся о завтрашнем дне’. Можно сказать, что Прометей - лучшая, наиболее понятная эмблема классического человечества, в то время как Фауста можно рассматривать как воплощение романтического человечества. Прометей хотел придать материи форму; Фауст хотел *познать*, что скрепляет дух и материю. Прометей украл огонь с небес, создал человека из глины и оживил его. Фауст знал, что этот небесный огонь был силой, над которой он был неподвластен, и он призвал духа, чтобы тот научил его, "как все одно целое причиняетвред, переплетается друг с другом, работает и живет’. "*Формальный*" - это стремление греческого Фауста, а "*духовный*" - стремление германского Прометея. Все греческие эйдолы воплощали в себе некую силу природы. Филомела была тоскующей женщиной. Лавр был образован из прекрасной Дафны (от санскритского Dahanah, нашего слова ‘рассвет’). На каждом дереве жила дриада, в каждой волне резвилась Наяда. Слезы Деметры по ее потерянной дочери Персефоне питали ручейки. На ярких высотах Олимпа, на ГеликонскомОне, или Парнасе, или Пинде, над мелкими заботами повседневной жизни восседал серьезный *Клио* с открытым свитком и стилумом, с прекрасным терпением записывая события прошлого. *Эвтерпа* своими двумя флейтами вносила гармонию в нестройные звуки земных сфер и наполняла мир песнями и мелодиями; *Мельпомена*, вооруженная мрачной маской и кинжалом, руководила вымышленными страданиями

человечества, борющегося с неумолимыми судьбами, отражаясь в искусственном зеркале—реальности. *Талия*, с пастушьим посохом и маской Силена, наделенная вечной улыбкой, утешала человека более жизнерадостным видом. *Терпсихора*с лирой из семи аккордов научила его выражать радость, счастье и благочестивое почитание ритмичными движениями своего тела. *Эрато* на своей Китере с девятью аккордами исполняла песни о любви, вдохновляя молодых поэтов и помогая им изливать размеренным языком неизмеримые чувства их душ. *Полигимния*, или Полимния, защищала ораторов, философов и театральных актеров, а энапризывала их держаться в рамках умеренности, ибо она приложила указательный палец правой руки к губам, напоминая им о необходимости осторожности. *Урания*, подняв глаза к звездному небу, пыталась привлечь внимание человека кстрого регулируемому движению небесных тел, провозглашая в вечной тишине огненными языками величие вселенной. *Каллиопа* наконец научила человека описывать героические поступки в эпической поэзии. Эти *девять* муз, возглавляемые мужественным и мудрым, доблестным и славным Аполлоном, нянчились, учили и сопровождали эллинов по жизни; они встречали их как прекрасных чаровниц в тысяче различных обличий, в храмах, на фризах, метопах, кубках, патерах, амфорах и урнах; ничто не имело для них значения, которое не имело поэтической, художественной и научной цели.

Жизнь греков была сплошным праздником. Они поклонялись своим богам, распевая радостные песни, бегая, играя и борясь. Они считали своим долгом развивать как тело, так и интеллект - дары бессмертных богов. Они глубоко любили поэзию, писали ее, если могли, или декламировали, или слушали ее и впитывали всей душой. Они наслаждались спортивными состязаниями; под влиянием Терпсихоры они демонстрировали дивную красоту своих гармоничныхтел хитроумного телосложения. Радость и восторг наполняли их мускулы, когда они боролись, и пульсировали во всех их венах, когда они двигались в ритмичной простоте, подобно звездам на небе. Они молились, когда сочиняли эпические поэмы; они боготворили, когда писали трагедии или комедии; они чтили богов, когда строили храмы; они смиренно просили их благословения, когда ваяли скульптуры. Вся жизнь греков была одним благодарным актом художественной самоотдачи. Их храмы представляли собой множество гимнов, высеченных в камне ирубле; их орнаменты в виде рельефов, скульптур, извилистых ладов и меандров представляют собой эпические поэмы, драматические представления и лирические излияния высочайшей интеллектуальной утонченности. Искусство у греков лелеяли, культивировали и любили ради него самого. Богатые и бедные, старые и молодые, мужчины и женщины, юноши и девушки использовали искусство и поэзию, науку и философию как пластичный язык своих вечно молящихся уст, рук и умов. Всякий раз, когда жизнь нации вдохновляется таким образом; когда всеобъемлющаякультура интеллекта, гармоничное развитие тела и таинственные ощущения существования направляются могучей и продуктивной энергией пробужденного и возбужденного воображения и регулируются сознанием порядка; искусство должно обрести ту обширную, благородную и прекрасную форму, которой мы восхищаемся у греков.

Греческая поэзия и философия имели ту же основу реальности, что и их мифология. То, что, как утверждали азиатские и африканские законодатели, было непосредственно продиктовано богами, было постепенно усвоено греками посредством дедуктивного и индуктивного рассуждения. Вскоре мифологические представления поэтов были преобразованы в эйдолу. Афродита была представлена как представительница материи, из которой было сформировано все сущее. Афина Палладапотеряла свою индивидуальность и стала разумом, пронизывающим

человечество. Аполлон больше не был "богочеловеком’ или живым солнцем, но космическим теплом. Формы страшных монстров,которые возникли в Азии, со свирепыми челюстями, с тремя головами, распространяющие страх и благоговейный трепет, лооцарь, как будто ничто, кроме человеческой плоти, не могло удовлетворить их прожорливость, также наводили ужас на греков в мифический период их национального существования, и человеческая плоть соответственно приносилась в жертву. Такие жертвоприношения были распространены везде, где боги-монстры, без человеческого облика, без ног или рук, с рыбьими хвостами, собачьими или кошачьими головами, с круглыми и горящими глазами и множеством рук, внушали массам страх и трепет. Так было в Греции, когда чудовища и пираты населяли морские побережья; когда *Герион*, гигант с тремя телами, тремя головами, шестью руками, шестью ногами и двумя крыльями; *Ехидна*, жена Тифона; *лернейский* змей с девятью или пятьюдесятью головами; *химера* с головой льва или козла; *сфинкс*с женской головой и бюстом, телом лион и крыльями и хвост дракона; и устрашающе воющая *Скиллас* шестью головами и шестью длинными шеями, составлявшая часть их пантеона. Однако, как только поэзия набросила сверкающую вуаль красоты на силы и явления природы, никто уже не помышляло принесении человеческой плоти в жертву богам. Кто мог убить человека на глазах у олимпийца Зевса или Афины-Паллады Фидия, Венеры Алкемена или Аполлона Праксителя?

Греческий ум, оказавшись на пути прогресса через правильное понимание красоты, развивался с невероятной быстротой.

Элементы искусства, как и науки, тройственны. У нас есть:—

α. Господство *воображения* через эмоциональный элемент, более или менее регулируемое;

β. *Интеллект*, отражающийэлемент, более или менее подверженный влиянию воображения; и

γ. *Разум*, спекулятивный элемент, различающий воображение и интеллект и связывающий их в одно целое.

Первый элемент - это область бессознательного художника. Он доверяет своему собственномуобъективному воображению и видит вещи только со своей индивидуальной точки зрения.

Второй пытается сравнить различные произведения искусства, провести аналогии между ними и определить причины возникновения определенных форм. Это прерогатива летописца,исследователя и искусствоведа.

Третья достигает сферы философского сознания. В ней писатель-эстетик сочетает правильную оценку искусства как общего целого со всеми его существенными деталями. Он отчетливо видит его внутреннюю стихию, основанную на непреложных общих законах, и постигает необходимый организм, без которого художественное произведение не может существовать.

Поэзия и философия, как и искусство, прошли через это развитие в Греции. Первыми у нас есть эпические и лирические поэты: Гомер, Гесиод, Сафо, Алкейи Пиндар; затем драматические поэты: Эсхил, Софокл и Еврипид. Наконец, философы и историки: Платон, Аристотель, Геродот, Фукидид и Ксенофонт.

По аналогии с этими чисто ментальными фазами мы имеем дело с искусством: архитектор, которыйсоздает маленький мир органической связности из неорганической материи

посредством своего воображения; скульптор, который с проницательностью воспроизводит органический мир вокруг себя в неорганической материи, но наделяет его индивидуальным выражением и чувством; наконец, художник, который создает своими красками союз духа и материи, идеи и формы.

Красота была жизненно важным элементом всех греческих продуктов. "Истинную красоту, спутницу богов, нужно искать", - говорит Павсаний и не делает никаких авансов; она слишком возвышенна, чтобы сообщать о себе", а Платон утверждает: "У Всевышнего нет образа; он беседует только с мудрыми; с простолюдинами он показывает себя гордым и неприступным; всегда уравновешенный, он выражает эмоции душ, он окутывает себя восхитительным спокойствиембожественной природы, которую великие мастера искусств, по словам древних писателей, пытались запечатлеть в образе'. Это восхитительное спокойствие прослеживается повсюду в греческом искусстве и является его неотъемлемым элементом.

Храмы греков были национальными и общественными зданиями. Это были не просто святилища, предназначенные исключительно для обитания какого-то видимого или невидимого, конкретного или абстрактного теократического монстра. Они были центральными местами проведения их национальных собраний, собраний и проведения их публичных торжеств.

Олимпийские, Пифийские, Немейские и истмийские игры привлекали посетителей в эти храмы. Эти игры состояли не просто из демонстрации спортивного мастерства; но поэты вроде Пиндара, трагики вроде Эсхила и Софокла, историкивроде Геродота — зачитывали восхищенной аудитории виртуозные произведения своих интеллектуальных способностей. Борцы и бегуны, скульпторы и поэты, авторы трагедий и комиксов соперничали друг с другом за то, чтобы их увенчали лавровым венком или пальмовой веточкой, некоторые - короной или треножником. Никакое низменное чувство наживы не смешивалось с их все же чистым удовольствием выделяться просто ради отличия; коммерческий вопрос не принимался во внимание. Призы, раздаваемые на глазах у восхищенных зрителей, были за все — как за физическое, так и за интеллектуальное совершенство, даже за мастерство в искусстве поцелуев. На празднике филезийского Аполлона юной леди был вручен приз за самый изысканный поцелуй. В Спарте и на Лесбосе, в здешнем храме, а также среди жителей Парразии женщины боролись за призовые места с мужчинами. О том, насколько мы стараемся подражать греческим обычаям, можно судить по тому факту, что мы также вручаем призы изысканным собакам, непропорциональным кошкам и толстым младенцам; но нам жаль говорить, что это делается с прицелом на бизнес - для рекламы детского питания или любителей собак или кошек. То, что искусство у нас не совсем греческое, никого не должно удивлять. Нас учат практическим целям, но греков учили ценитьдоброту, симметрию и гармонию не только в стихах, но и в человеческом облике и в каждом произведении искусства. Архитектура у них была насквозь пластичной; она никогда не подчинялась каким-то метафизическим тонкостям; она была законченной сама по себе; совокупность, каждаячасть которой составляла, как и в человеческом теле, завершающий элемент, без которого вся концепция храма была бы такой же неполной, как человек без рук, ног или пальцев ног. Греческий храм полностью отличался от мрачных зданий Египта или Индии, которые мыстроили как символы ада, земли и небес; ад был для грешников, отверженных и бедных; земля - для респектабельных представителей среднего класса; а небеса - для священников, царей и их высокопоставленных чиновников. Сооружения никогда не стремились к симметричной красоте,

а стремились только к великолепной помпезности, чтобы внушить благоговейный страх доверчивой толпе — таинственность была их сутью. Внезапные повороты ставили перепуганного верующего врасплох лицом к лицу с каким-нибудь колоссальным идолом, взирающим на возбужденное и удивленное изображение,вдвое превышающее его размеры, а восходящие и нисходящие лестницы зримо разделяли храм на обители великолепия и ужаса. Когда древние греки строили храм, первым вопросом была цель сооружения; кому оно должно было быть посвящено — Зевсу, Аполлону, Посейдону, Минерве или Венере? После того, как этот вопрос был решен, было выбрано наиболее удобное место, в соответствии с характером бога, поклонению которому должен был быть посвящен храм. Возводимое здание всегда должно было гармонировать с окружающим пейзажем.

Храм у греков обычно стоял на террасообразном основании из нескольких ступеней.

Дорический, ионический и коринфский ордера как архитектурные подразделения наиболее распространены. Что касается различных стилей, то необходимо добавить четвертый, который современные искусствоведы называют Аттическим. Греки, несомненно, были первыми людьми, преуспевшими в создании архитектурных произведений искусства; они также были первыми: —

(*a*) Для различенияматериала;

(*b*) Для обеспечения симметрии и пропорций; и

(*c*) Строить с ясным осознанием цели.

Наиболее широко использовался мрамор; также использовалось дерево, но последнее постепенно исчезло совсем. Афиняне отделали камнем даже крыши своихxxрамов.

Греки использовали мягкие материалы, такие как глина, мел, гипс и мраморную пыль, для лепнины (κονίασις {кониасис}), в которой они превосходили все другие народы.

Металл тоже был важным элементом в их украшениях. Многие авторитетные источники утверждают, что коринфская капитель не была новейшим достижением греческой архитектуры; напротив, она была старше упрощенной и более правильной дорической капители, которая, не имея следов деревянного строительства, в целомнапоминает камень, в то время как формы коринфской капители несут несомненные следы резьбы по дереву и металлообработки.

Мы видим, что греки использовали гибкие, пластичные, эластичные и твердые материалы; великий секрет их успеха заключался в том факте, что они правильно использовали эти элементы.

Вертикальные и горизонтальные линии были основными линиями, используемыми греками. Изогнутая линия не была полностью исключена. Восходящие прямые линии в колоннах были цилиндрическими или коническими. Отношениелиний друг к другу и ко всему зданию в целом регулировалось строгим соблюдением законов пропорции.

Диаметр или половина диаметра колонны (модуля) служили единицей измерения для всего здания. Как в человеческом телеобщий закон пропорций не исключает бесконечного разнообразия форм, так и в греческих храмах регламентация не исключала разнообразия. Рост человека ограничен и, в определенной степени, определяется его костями. Так было в греческом храме. Высота была ограничена диаметром колонны. Если взять два столбика

одинаковой высоты, один тонкий, а другой толстый, то тонкий столбик будет казаться высоким, а другой коротким, но оба будут иметь определенную пропорцию, взятую из их собственного тела; one будет, скажем, в девять раз больше диаметра своего тела, а другой - только в семь раз. Пропорция никоим образом не сковывает художника; она предоставляет ему совершенную свободу, но *свободу в порядке*, без которой невозможно никакое хорошее строительство. Все архитектурные элементы имеютгеометрическое происхождение. Эти элементы следует разделить на те, которые поддерживают, и те, которые поддерживаются. Колонна является наиболее совершенным опорным органом; она окружает вертикальную ось в слегка конической форме. Благодаря "*контрактуре*", набуханию или сужению, она принимает наиболее совершенное выражение динамической силы в стремлении вверх. Благодаря квадратному цоколю (Abacus) достигается гармоничное соединение колонны как опоры и архитрава как поддерживаемого или статичного элемента зданияding.

Греческий храм был в высшей степени домом человекоподобного бога. Бог в самой изысканной идеализированной человеческой форме присутствовал здесь явно. Передний двор (pronaos) вел к целле (naos); существовал задний двор (posticum), и иногда добавлялся специальный куполrt (opisthodome). Архитектура и скульптура были тесно связаны в Греции; и до сих пор нигде не наблюдалось такого четкого и рационального разделения между этими двумя искусствами-сестрами, какое существовало там. Благодаря этому очевидному противоречию архитектураобрела независимую душу, полную эмоций и жизни, в то время как скульптура обрела стройное тело, и таким образом тесно связанное художественное произведение обрело солидность и незыблемость.

Общее архитектурное устройство греческого храма было іпрактически одинаковым. Целла, обитель божества, имела меньшие или большие размеры. Два ряда колонн украшали интерьер, поддерживая верхнюю галерею. Если центральное пространство оставляли без крыши, чтобы обеспечить храм светом, оно называлось *гипэфирным*. Храм, окруженный одним рядом колонн, назывался *Периптеросом*; если его украшали два ряда колонн, то *Диптеросом*. С передним портиком это был *простиль*; снабженный двором, как спереди, так и сзади, *Амфипростиль*. Колонны, выступающие на боковых стенах, были *антскими*; и храм с этим декоративным элементом был стилизован под *Антетемпл*. Колоннада, окружающая храм на меньшем или большем расстоянии, представляла собой объединенную опорную силу. Основание отмечало независимоесуществование отдельных колонн. Древко было покрыто желобками и поднималось вертикально с выпуклым расширением по окружности (называемым *энтазисом*). Он тогда сильно сжимается, тем самым выражая самым совершенным образом, не только пassive сохранение, но и активное и живое сопровождение. Над капителями могучие балки архитрава (эпистиль) прошли вместе по широкой полосе, на которой и держалась Фриз, иногда украшенная триглифами и метопами, или с рельефами; над ним пропрогнозирует, нависающие плинтус венчающий карниз. На узких сторонах продолговатого здания, окаймленного карнизом (корона, гейзон) иводосточным желобом на крыше, возвышался фронтон с его группами и статуями. На передней кромке крыши, как на совместnorners а в середине, там стояли небольшие скульптуры или мраморный пальмы, а по бокам дождевая вода выбрасывается через львиные головы; отделка горизонтальных линий были eurythmically увенчан ладонь в форме плиток (antifixæ). Крыша и остальная часть здания в самых благородных произведениях были сделаны из мрамора, и таким образом архитектурное произведение было преобразовано в элегантное точеное произведение скульптуры.

У греков в их мифологии было:

1. Могущественные боги и богини, такие как Зевс, Паллада, Посейдон и Марс.

2. Очаровательные божества, такие как Афродита, Эрос и Персефона.

3. Сочетание возвышенной силы и красоты, мужского достоинства и женской грации, как Здесь, Диана, Бахус и Аполлон. Изучая характеристики этих трех групп божеств, мы знакомимся с основными особенностями трех порядков их архитектуры.

I. *Дорический* ордер полон мощи и монументального достоинства. Сила - его наиболее выдающаяся характеристика.

II. *Ионический* порядок сочетает южное воображение с севернойстрогостью; этот порядок, с его изогнутой заглавной буквой вместо простых счетов, имеет более сложный характер и более живое выражение.

III. *Коринфский* орден представляет собой, вместо сужающегося дорического ордера, стройную колонну, заканчивающуюся богато украшенной, устремленной вверхкапителью. В ионическом стиле есть что-то от дорического, а в коринфском - от ионического. Однако дорический стиль был основой греческой архитектуры.

А. В *дорическом* ордере было шесть различных стилевых направлений.

а. Протодорический, сжатый и тяжелый.

*б. Неяркий архаично-дорический*стиль, стройный, с более отчетливо сужающимися колоннами.

*с. Строгий архаично-дорический*стиль, более законченный и изящный в своих пропорциях.

*г. Чистый дорический*стиль, наиболее правильный во всех деталях.

*например, Аттическо-дорический*стиль времен правленияПерикла, сочетающий предельную строгость с высочайшей изысканностью исполнения.

f. Македонско-дорический стиль; неправильные пропорции, колонны становятся удлиненными, а расстояния сужаются. Преобладают великолепие и тщеславие.

Б. В *изданииіс* ордена было три отчетливых этапа развития стиля.

а. Первый *простой* по форме, с сильно выраженной извилиной.

б. Богато украшенный стиль, как в храме Минервы Полиас.

с. Сложный стиль; наполовину дорический, наполовину ионический.

С. Коринфский орден прошел через четыре фазы развития стиля:

а. Неопределившийся стиль; наполовину ионический, наполовину коринфский.

б. Законченный стиль; изящный и богатый.

с. Чрезмерно украшенный стиль с ярко выраженными ионическими формами.

r. *variegated*стиль, с декоративными дополнениями в виде трофеев, крылатых коней, дельфинов и орлов; наполовину северный, наполовину южный - сочетание азиатских и греческих форм..

D. Дорический стиль, смешанный с ионическими формами, породил в Аттике особый порядок или, скорее, просто стиль, нени дорический, ни ионический, ни коринфский — своего рода эклектичный стиль, который мы вполне можем назвать *аттическим*. Афинский Эрехтейум был выдержан в таком стиле. В этом стиле есть шесть основных различий, которые оправдывают нас рассматривать его как полностью отличающийся от тех, что упомянуты в *A*, *B* и *C*:—

1. В основании не хватает определенного плинтуса.

2. Вместо этого двойное сужение преобразуется в одно, объединенное с общей опорой посредством сильного кругового овола. Контрактура выражена в небольшом масштабе в основании.

3. Стержень более тонкий по пропорциям.

4. Спирали более выступающие.

5. Фриз значительно выше, чем обычно в любом другом заказе.

6. Корона без зубчатого орнамента; но выступающийцоколь сильно подрезан и сильно нависает над завершающим элементом фриза.

Во всех классификациях такого рода следует избегать узколобого педантизма; каноны любого рода препятствуют естественному развитию искусства. Но еще хуже строгих канонов является невежество. Без правильного и досконального знания греческой литературы ни один человек не может претендовать на высокое положение в поэзии и науке; а без правильного и досконального изучения греческого искусства ни один человек не может стать художником. Мы рекомендуем не бездарноеподражание грекам, а глубокое понимание их медленного развития, проходящего через фазы бессознательного воспроизведения и систематического сознательного созидания, к философскому пониманию красоты, которое позволило им отразить в своих произведениях искусства вечные типы Природы в идеализированной форме.

То же постепенное развитие, которое мы отметили в их архитектуре, имело место и в греческом керамическом искусстве. Древнейшая керамика была грубой, материал обычно брали из самой поздней формыобразования почвы, кайнозойского периода. Эти более древние образцы очень похожи между собой у всех арийских народов. Формы неопределенны и сделаны вручную; орнаменты, как и в доисторические времена, состояли из точек, зигзагов, спиралей и бугорков. Однако в очень ранний период греки, такие как пеласги, ахейцы, данайцы и аргейцы, обладали более четкими очертаниями и более совершенной симметрией даже в своей самой грубой керамике.

В старейших, так называемых тирренских, вазах мы уже имеем решительное усовершенствование пластика. Орнамент заимствован из металлообработки, и мы узнаем азиатское влияние в крылатых лошадях и львах, оттиснутых в глине в виде плоских орнаментов. Греческий вкус улучшился; к листьям и цветам относились с деликатностью, идеализируя традиционализм; виноградная лоза, плющ, антимион, маски и фестоны использовались в декоративных целях и придавали сосуду правильной формы высокую художественную ценность. Это был самый успешный период гончарного дела в Греции. Самос, по-видимому,

был основным местом его изготовления. Долгое время не пользовались колесом; греки больше доверяли деликатности своих прикосновений, чем технической точности машины. В Азии колесо было известно издавна, и оно оказало скореепагубное, чем улучшающее влияние на керамику, поскольку формы, установленные религиозными предрассудками или почтенными обычаями, не менялись, а оставались неизменными. Как только греки освоили колесо — оно, должно быть, использовалось еще до Гомера, поскольку онупоминает об этом, — их более тренированные умы привнесли новый дух в ремесло гончара, которое затем превратилось в настоящее искусство.

Корбос из Афин, мифическая личность, как говорят, довел керамическое искусство до высокого совершенства. Говорят, что Дибутад был первым лепщиком из глины, а Талос, его племянник, упоминается как изобретатель гончарного круга в Элладе.

Что касается процесса окрашивания, то у нас есть два различных класса греческой керамики:—

1. *Олигохроматический*, от ὀλίγος {олигос} (маленький)и χρῶμα {хрома} (цвет).

2. *Полихроматический*, от πολύς {полюс} (много) и χρῶμα {хрома} (цвет).

I. *Олигохроматический* класс греческой керамики можно разделить на два различных стиля: *а*. Архаичный; *б*. Эллинский.

А. Как только стало широко использоваться колесо, потребовалась более тонкая паста, пригодная для воздействия более высокой температуры и для изготовления более разнообразных сосудов. Вначале паста была крупнозернистой и желтовато-серой; позже она стала мелкозернистой, а цвет однородным. Глазурь была без блеска, коричневато-черная и в пятнах, что свидетельствует о недостатке опыта в выпечке. У нас фиолетовые, коричневато-красные и белые оттенки плохо закрепились на черной глазури. За исключением питоев (винных кувшинов), найденных в Тере, сосуды, принадлежащие кархаичному стилю, как правило, среднего размера, широкие и сжатые, с резкими переходами изгибов и резкими соединениями концов. Орнамент еще не является неотъемлемой частью сосуда. Общие формы - чашки, горшки, фляги и т.д., все они полностью черные. Некоторые из них украшены желтоватыми или белыми точками или простыми линиями, проведенными по всему сосуду. Постепенно становится заметно более четкое понимание законов орнаментации; орнамент становится ограниченным выпуклостью, в то время как кольца, меандры и цветочные орнаменты отмечают верхнюю и нижнюю части сосуда. Дальнейший прогресс можно увидеть в обработке орнамента на животных, которые окружают сосуды параллельными кругами. Чрезвычайно интересными являются цветы, шары и *кресты* на этих олигохроматических вазах. С развитием цивилизации мы обнаруживаем появление человеческой фигуры, окруженной, однако, чудовищными сочетаниями азиатского происхождения. появляются гении с крыльями и без них; затем божества среди львов, пантер, страусов и множество символических изображений. Лебедей либо приручают, либо преследуют, либо убивают. Дух Персеполя и Ниневии, Финикии и Египта одушевляет эти до-гомеровские композиции; онисовершенно непостижимы. Эта керамика греков представляет величайший интерес; мы можем с пользой изучить по ней прогресс их цивилизации.

У нас есть период, когда чудовище преследует чудовище; затем период, когда люди убивают чудовищ; затем, когда люди начинают остепеняться и переходят от варварского состояния простых охотников к более оседлому образу жизни, освобожденные от несносных диких

животных, они сражаются против людей. У завоевателей явно арийские черты, в то время как у побежденныхнесомненно туранские лица. (Смотрите работу лорда Гамильтона.) Наконец мы неожиданно застаем их врасплох у стен Трои; эпизоды "Илиады" известны и снабжают гончаров героическими сюжетами. Можно узнать Ахилла и Гектора, Пенелопу и Улисса; первые двое сошлись в смертельной схватке, двое последних встретились после долгой разлуки. Сюжет этих архаичных ваз и сосудов еще не до конца прояснен, поскольку среди героев мы видим Горгон с распростертыми крыльями и вывалившимися языками. Другие монстры, уничтожающие животных, окружают главных действующих лиц драмы как простых беззаботных ‘манекенов’. Мы следим за развитием событий на шаг дальше и замечаем, что монстры участвуют в действии; они, кажется, принимают участие *за* и *против*, подобно богамиз "Илиады", а позже они появляются в еще более очищенных формах как божества-покровители. Это похоже на то, как если бы "Илиаду" сначала рисовали в глине гончары и совершенствовали, пока, наконец, ей не придали божественную форму и не отредактировали под именем Гомера.

Б. Эллинский, или классический, стиль греческой керамики, основанный на архаике, демонстрирует значительные улучшения во всех направлениях. Паста получается более твердой, мелкой и хорошо глазированной, а цвета менее диссонируют. Красный цвет имеет огненную яркость, а черный безкаких—либо пятен - иногда с зеленоватым оттенком. В оформлении бросается в глаза изысканность формы и ощущения. Фигуры нанесены с анатомической точностью. Отсутствует ограничивающая рамка, придающая больший размах более свободному и еще более связному орнаменту. Изгибы менее выступающие, а переход от вогнутых линий к выпуклым более плавный. Канон того периода, согласно которому сосуд должен был образовывать во всех своих частях одну непрерывную линию, иногда делал эти продукты жесткими и чрезмерно регулируемымid. Влияние прогресса в аттическом стиле, однако, вскоре исправило это зло, и гончары Греции соперничали с лучшими скульпторами и художниками в создании прекрасных произведений. Азиатские типы крылатых или бескрылых чудовищ использовались просто как гротески,или комичные фризы, и вскоре начали совсем исчезать, освобождая место для какого-нибудь полезного животного и, наконец, уступая место ладам или гирляндам самых красивых сочетаний. Чудовищные творения разгоряченного воображения были заменены героями, богамии богинями. Персей, уничтожающий Медузу; кузница Гефеста; триклиний с Гераклом и Алкменой, Гермесом и Афиной; дискоболы и их учителя; Афродита за своим туалетом; Арес, Геракл, Афина и Зевс, которых Нике гонит в их квадрахigas; Электра у могилы Агамемнона; Афродита, пересекающая море на лебеде; слепой Хирон, исцеленный Аполлоном; взвешивание Купидонов — "юные возлюбленные на продажу"; и ряды хорошо нарисованных воинов. , олицетворяющие победы доблести, красоты инепокорности над варварской грубостью, нечестностью и деспотизмом, составляют предметы живописного оформления. Какое необъятное поле для изучения изучающим искусство, чтобы наполнить свое воображение живыми классическими сценами!

II. *Полихромный* стиль зародилсяв самых первых попытках гончарного дела, когда белая трубочная глина была закрашена. В качестве красок использовались красные, фиолетовые и желтые оксиды железа. В период, когда мрамор был введен в архитектуру, а слоновая кость - в скульптуру, в середине пятого века до н.э., мы находим эти ярко раскрашенные и богато украшенные вазы. Паста была очень тонкой, изначально белой, а краситель - энкаустическим. Были известны и использовались не только минеральные пигменты и оксиды металлов, но и растительные красители, требующие только очень медленного обжига. Энкаустика состояла из полихромной пасты, более или менее непрозрачной, содержащей, помимо воска, также

кремень, который является основным или второстепенным элементом, трудно определить. Такую полихромную обработку можно наблюдать на некоторых небольшихсосудах и вазах, известных под названием Lekythus (с узким горлышком), а также на блюдцах больших размеров, на внешней стороне которых красноватые рисунки на черной основе, а на внутренней - цветные рисунки на белой основе. Керамика привела к лепке из глины, а это привело к лепке из бронзы и скульптуре.

Архитектура, как и скульптура, берет свое начало в религии. Неорганическим, объективным порождениям человеческого интеллекта, воплощенным в архитектуре, противостоит дух, стремящийся к субъективному существованию в скульптуре. Неорганическая строгость архитектуры намного превосходит пластическое искусство, которое воплощает дух в менее фиксированной форме. Дух еще не абсолютно свободен, ибо ему требуется осязаемое тело, чтобы показать свое существование. В отличие от музыки и живописи, которые простым движением воздуха или смесью оттенков создают тела, пластическое искусство должно заполнять три измерения пространства и делает это с помощью грубой материи — глины, дерева, бронзы или камня.

Скульптура стоит выше по шкале искусства, чем архитекторюре, поскольку она не обязана преобразовывать неорганическую материю для утилитарных целей.

В определенный период греки довольствовались бесформенными божествами; для их благочестия было достаточно заостренного камня, квадратного куска дерева, деформированного корня дерева, столба с круглым концомшишки или конуса. Даже Платон допускал несостоятельное утверждение, что искусство - это всего лишь имитация, а следовательно, ложь, наносящая ущерб добродетели, поскольку истина должна быть единственной целью человечества. Красивые с Платоном, был лишь АБstraction, применимые исключительно к абсолютному "хорошо"; художественной красоты смотрели свысока на него как-то нехорошо и вообще неугодных. Киническая и киренейская школы в определенной степени придерживались взглядов Платона. Киники говорили, что всехорошее прекрасно, а все плохое уродливо; в то время как киренейцы утверждали, что все прекрасное должно быть хорошим, а все уродливое должно быть плохим; и таким образом понятия хорошего и плохого, прекрасного и уродливого поменялись местами. Это диалектическое различие привело, наконец, кболее глубокому пониманию искусства Аристотелем.

Аристотель, который редко исходил из заранее продуманных, *априорных* идей, но привязывал свои глубокие рассуждения и замечательные индукции к чему-то осязаемому и действительно существующему, высказал, в противовес идеалистическому Плато, более правильные мысли об искусстве. Имитация, мимикрия (μίμησις {mimêsis}) для него является субъективным формированием или созданием идеи и, следовательно, процессом, намного превосходящим процесс несовершенной реальности; фактически это сублимированное, идеализированное представлениеи воспроизведение реальности. Наряду с "мимесисом' он требовал очищения от всех страстей (κάθαρσις {катарсис}), которое должно было стать целью искусства. Гений и воображение были средствами, с помощью которых только и можно было создать произведение искусства. Главным элементом каждого произведения искусства был он ἦэтос}, и там, где отсутствовал Этос, этический или моральный принцип, произведение не могло быть художественным в высшем смысле этого слова.,,

Развитие греческой скульптуры подтвердило возвышенные взгляды Аристотеля на искусство. Как только чисто натуралистическое и сенсационное начало брать верх, Катарсисом пренебрегли, Этика больше не влияла на произведения искусства, и Античность вымерла.

Дельфийские жрецы в то время, когда Греция изобиловала самыми изысканными статуями Аполлона, все еще держались за остроконечную колонну как эмблему бога мудрости и предводителя муз. Дельфийская иерархия долгое время выступала против антропоморфизма, но они поощряли художников создавать красивые сосуды, треноги, лампы, чаши для жертвоприношений и т.д., которые должны были быть изготовлены в соответствии с определенными предписанными формами. Постепенно азиатская идея о том, "что Бог создал человека по своему образу и подобию", была перевернута греками, "и человек начал создавать богов по своему собственному образу и подобию'. Одно это предложение воплощает причину прогрессивного развития греческой скульптуры, с одной стороны, и вечно неподвижных форм Востока - с другой. У греков были также идолы, которые падали с небес, похожие на кукол или символическую резьбу, такие как Артемида Эфесская или *четырехрукий* Аполлон лакедемонян, напоминающий нам Вишну.

Открытия в Афинах, на Кипре и совсем недавно в Хассарлике, сделанные доктором Шлиманом, доказывают постепенный и медленныйпрогресс греческой скульптуры на всех ее различных этапах. Первый Парфенон, разрушенный персами, был украшен божествами, совершенно отличными по форме от тех, что окружали его после восстановления в 444 году до н.э. Платья,украшения, драгоценные камни и жемчуг выполнены по ассиро-египетским и индо-персидским образцам. В лицах божеств гораздо больше от туранского, чем от арийского типа. Глаза навыкате, высокие скулы, драпировка чрезвычайно жесткая, анатомия кукольная, а на чертах лица видна какая-то отталкивающая ухмылка. Гигантский бык, высеченный в скале близ Смирны, является доказательством того, что у индийского Нунди и египетского Аписа, должно быть, были поклонники в Греции.

О Дедале сообщается, что он был первым, кто применилэти символические изображения. Он создавал подмигивающих богов и ходячие изображения с помощью механических приспособлений. Говорят, что он был современником Тесея; следовательно, оба относятся к мифическому периоду. Хотя статуя Геракла, держащего в правой руке дубинку, в то время как на вытянутой левой у него вместо щита львиная шкура, приписывается ему; и хотя Гомер упоминает Дедала из Крита, который исполнил танец из металла для Ариадны, послуживший образцом для танца, исполненного Гефестом на щите Ахиллеса; тот факт, что само слово "украшать" взято из его имени, указывает не столько на отдельную личность, сколько на период, в который греческое искусство начало освобождаться от азиатского рабства.

Исторические периоды, на которые мы можем разделить греческую скульптуру, соответствуют периодам их архитектуры.

Первый период, с 8 века до н.э. до персидских войн, 470 год до н.э.

Второй период, от Кимона до окончания Пелопоннесской войны, 470-400 гг. до н.э.

Третий период, от сдачи Афин до завоевания Греции римлянами, 400 г. до н.э.-146 г. до н.э. Этот третий период включает греческую скульптуру в ее упадке.

Борьба за существование, рост и развитие, расцвет и упадок следуют в быстрой последовательности. Начинаютрезчики по дереву и гончары; затем мы переходим к изготовлению бронзы под руководством *Главка*, который был первым, кто спаял отдельные части статуй, которые до него всегда соединялись. Следуя этому усовершенствованию, художникам Самоса удалось изготовить глиняную модель, а затем покрыть еежидким металлом. Словно по сверхъестественному обаянию блестящая металлическая статуя выросла из мрачной глины и превратилась в вечный памятник, украшающий храмы, площади и улицы. *Рекос* и *Теодорус* Самосские вместе со *Смилисом*построили Лабиринт на Лемносе, который они украсили 150 колоннами, изготовленными с помощью хитроумного механизма, являющегося усовершенствованием искусства литья из бронзы. Плиний описывает бронзовую фигуру *Теодоруса*, которая держала в правой руке напильник, а в левой - квадригу с колесницей, которая была такой маленькой, что повозку с четырьмя лошадьми и возницей можно было прикрыть крылом мухи. Знаменитое кольцо Поликрата, золотые и серебряные жертвенные сосуды великолепной работы и виноградная лоза с золотыми листьями и гроздьями из драгоценных камней также приписывались этому художнику. На Хиосе, родине Главка, семья *Мелас* впервые работала с паросским мрамором; в то время как *Визес* с Наксоса резал мрамор на тонкие плиты для архитектурных целей, придавая более изысканную отделку домам богов. Со всех сторон произошли заметные улучшения. Головной убор Аполлона по-прежнему был убором египетского сфинкса. Лица статуй были безмятежными, похожими на маски, как будто их вылепили отдельно, а затем зафиксировали; глаза выглядели так, как будто ихсначала вырезали, а затем поместили в глазницы; но к анатомии тела относились с большей тщательностью и более утонченным чувством. Ноги были плотно прижаты друг к другу, а руки свисали перпендикулярно, с предписанной жесткостью, но в обработке каменной поверхности были детали , которые сулили будущее греческому искусству, и обещание было выполнено в высшей степени добросовестно.

Борющееся искусство освободилось от оков строгих канонов. Обычай, пораженный молнией гения, должен был исчезнуть, ижизнь, истина и красота как важнейшие элементы правили греческим умом. Объединить изолированные совершенства двух полов в одно целое стало целью греческого искусства. Женщины были вылеплены с более холодными линиями мужественной твердости, а мужчины получили более мягкие формы,требующие менее угловатой обработки. Художники добросовестно очищали свои работы от всех страстей и посторонних мыслей, не выражая ничего, что могло бы отвлечь ум от простого восхищения идеализированной природой. В этот период им удалось оживитьтолько конечности своих статуй: действие с огромной силой выражалось в напряженных мышцах и набухших венах. Лица были все еще безжизненны и без понимания тех эмоций, которые электрически вибрируют на лицах возбужденных людей. Они еще не могли окаменить мыслящую душу, но, несомненно, уже преуспели в доведении ожившего тела до совершенства.

Начало *второго* периода было положено разносторонними и продуктивными талантами Онатаса, Агеладаса, Каламиса, Ификрата, Питахагораса из Региума и Мирона. Греция обрела независимость, персидские орды деспотизма были побеждены, и Афины наслаждались своей гегемонией. Свобода и национальное ликование породили Сократа, Платона и Анаксагора в философии; Кимона, Перикла,и Фемистокла в политике; Эсхила, Софокла и Еврипида в драматической поэзии; и Фидия, Праксителя и Скопаса в скульптуре. Если мы добавим к этой четырехчастной триаде Геродота, Фукидида и Ксенофонта, то получим множество имен, каждое из которых в отдельностинаполнило бы мир своей славой и стало бы вехой в прогрессивном

развитии человечества. Афины были в тот период самым блестящим центром интеллектуальной и художественной жизни. Всеобщее оживление вдохновило людей; они начали видоизменять старые мысли, преобразовывать эйдолу и давать жизнь бесчисленным произведениям, которые по красоте и стремлению к истине превосходили все, что делалось раньше. Школы искусств соперничали со школами борцов, поэтов и мыслителей, и все они вдохновляли драматистов на их грандиозные концепции, которые снова отразились на пластическом искусстве. Под этим влиянием воображаемая теогония уступила место более научному исследованию происхождения всех вещей, что привело к признанию первой непостижимой, неизменной, вечной причины, уже не основанной на простой вере, а на непоколебимой скале научного убеждения. Неудивительно, что искусство также было вдохновлено этим духовным движением. Концепции священники и философы будут громко провозгласила в видимом Фплатформы, и скульптор, из ощущения глубокого почитания Верховного художника Вселенной, стал излагатель божественности, и исключительно верховным жрецом красоты и истины. Вместо того чтобы петь ведантические гимны или египетские псалмы и литании во славу Бога, греческие скульпторы придавали богам величественные формы, и каждое прикосновение их резцов к безжизненному мрамору, каждый удар их молотков становился вечно звучащей молитвой в честь Бога.

Дерево, металл, глина, драгоценные камни и материяпостепенно уступали творческой силе греческих мастеров; и материя больше не могла каким-либо образом сопротивляться их правящей интеллектуальной силе. В этот момент, при таких обстоятельствах, Фидий, сын Хармида Афинского, ученик Гегиасаи Агелады, выступил вперед и был возведен превосходством своего гения в достоинство царя греческой пластики. Зевс Олимпии и Афина Парфенона квалифицировали Фидия как *the* sculptor of the concrete *form* of the divinity; for if t,,отец богов имел видимую форму, и его мудрость и интеллект были воплощены в Афине, оба должны были выглядеть так, как их изваял Фидий. В символических символах он поэтически выразил могущество двух божеств; и использовал неживое, растительное и животное царства, чтобы прославить их могущество.

От этих двух шедевров нам не осталось ничего, кроме восторженных описаний тех, кто видел их и восхищался ими. То, чего едва ли может достичь объединение тысяч наших художников, со всем нашим техническимпрогрессом; собрать тысячи и тысячи *интеллектуальных* людей вместе, чтобы полюбоваться их произведениями искусства; было сделано Фидиасом. Люди стекались со всех концов света, чтобы увидеть его статуи и восхититься ими, а также вознести горячую благодарность Отцу всего сущего за то, что он наделил одно из своих созданий силой придавать правильную форму строкам Гомера:

Он (Зевс) заговорил, и грозно изогнул свои соболиные брови;
Встряхивает своими амброзийными кудрями и дает кивок,
Печать судьбы и санкцию бога;
Высокие небеса с трепетом восприняли сигнал ужаса,
И весь Олимп до центра содрогнулся.

У нас в Ватикане хранится копия оригинальной головы Юпитера, и каким шедевром является даже эта *плохая* копия! Какая сила в смелых, изогнутых бровях; больших глазах с их

доброжелательным, всепрощающим и в то же время повелительным взглядом; полных, приоткрытых губах, готовых благословлять и прощать; пышной бороде, пышных локонах, внушающих благоговение, и красиво округлых щеках, выражающих творческую силу и вечную мужественную красоту! Независимых работ Фидия было очень много. Помимо двух колоссальных бронзовых божеств (Афина Промахос, высотой 50 футов, и Афина ἡ Λημνία {hê Lêmnia}), мы находим упоминания еще о двенадцати других: из них шесть были статуями Афины; один колоссальный бронзовый Аполлон высотой 70 футов; один мраморный Гермес; три Афродиты (две из мрамора и одна из слоновой кости и золота); мать богов, материал неизвестен; и Асклепий (Эскулапий) из золота и слоновая кость. Из жертвенных статуй упоминается группа из тринадцати бронзовых фигур в ознаменование победы при Марафоне, которая была казнена им. В этом произведении двенадцать мифических персонажей окружали *одну* историческую фигуру — Мильтиада; доказательство того, что греки приписывали свою победускорее помощи богов, чем усилиям своих лидеров. Они были гораздо более склонны украшать дворы своих храмов и общественные места статуями ораторов, борцов, поэтов, художников и философов, чем теми людьми, которые, защищая свою страну от вторгающихся орд варваров, выполняли свой долг и ничего более. Какой простор открылся бы для наших художников, если бы мы украсили наши ратуши, суды, музеи, университеты, академии, общественные места и школыстатуями тех, кто посвятил свою энергию религии, ораторскому искусству, науке, искусству, политике и общему благосостоянию своей страны! Если бы к этому нас подтолкнула благодарность, а не детское тщеславие или эгоистическая гордыня, у нас уже было бымного Пантеонов с превосходными скульптурами.

Ни в одном городе Европы художник не может изучать скульптурное великолепие древней Греции с большей легкостью, чем в Лондоне. Из девяноста двух метоп, украшавших Парфенон на Акрополе в Афинах, у нас естьсемнадцать; из фриза целлы высотой 3-1 / 5 фута и длиной 524 фута, представляющего Панафинейскую процессию, у нас есть пятьдесят три пластины и слепка со всей западной стороны. Во всех этих скульптурах какая четкая группировка, какое разнообразие характеров, какие красивые мужчины и женщины! Цвет Афин собран, чтобы в радостном возбуждении отдать дань уважения верховному божеству государства, воплощению мудрости и интеллекта. Некоторые увенчаны венками; другие несут солнцезащитные козырьки,стулья, великолепные кувшины, орнаментированные вазы или украшенные патеры; одни готовы тронуться в путь; другие, с оживленной поспешностью готовясь занять свои места, садятся на своих гарцующих лошадей или, уже сев на них, с нетерпением ожидают прибытия своих друзей. На восточной стороне, у входа в храм, находилась восхитительная группа богов и богинь, в присутствии которых *пеплюс*, или священное покрывало, вручается властям храма; животных ведут в жертву — за ними следуют флейта и кифара-плейер. Среди сотен и сотен фигур ни одна не похожа на другую; изысканное разнообразие складок платьев сидящих, стоящих, идущих, ездящих верхом групп, как правило, непревзойденно по красоте дизайна и совершенству исполнения. Ни одна из фигур не поднята выше, чем на *три* дюйма от фона, и все же соблюдается наиболее правильная перспектива. В этом фризе есть такая мягкость и правдивость, такая твердость и идеальная жизненность, что мы можем, по крайней мере, приписать композицию самому Фидию. Некоторые плиты западной стороны менее совершенны в исполнении; формы отмечены шероховатостью и сухостью, критику также бросаются в глаза некоторые недостатки в очертаниях. У некоторых лошадей ноги слишком длинные, а туловище слишком тонкое; у одной из лошадей, которая сгибает шею, чтобы потереться головой об одну из передних ног, изгибы чересчур жесткие. Выполнение этих рельефов, должно быть, было

доверено какому-то художнику низшего уровня. Что нас должно восхищать, так это то, что в них так мало недостатков. Правильное изучение этого фриза должно было бы послужить нам примером в группировании и научило бы нас, как расположить мраморную полосу вокруг какого-нибудь памятника ради украшения. Однако у наших скульпторов наблюдается лишь малая часть этого влияния. Мы намерены развивать скульптуру из нашего собственного внутреннего сознания и пренебрегаем этими древними книгами с их великолепными стихами, написанными на пентелийском мраморе; мы предпочитаем "*обращение к природе*", как гласит популярная фраза, и игнорируем или презираем изучение антикультуры. Теперь у греков была возможность подойти к реальной природе — не с затуманенным взором азиатских предрассудков, презирающих материю и возвышающих *дух*, а с предубеждением в совершенно противоположном направлении, культивируя дух лишь постольку, поскольку он служил украшениюи воспроизведению формы. В этом они достигли совершенства, и превзойти их в скульптуре, в конце концов, невозможно; мы можем только попытаться сравняться с ними и извлечь уроки из того, что они нам оставили, для создания других комбинаций. В этом духе нам следует изучитьдевять фигур с восточного фронтона Парфенона в Британском музее. Какие формы, какие изысканные драпировки! Тончайшая ткань из податливого материала воспроизведена в твердом пентелийском мраморе. Драпировка скрывает и в то же время обнажает прекрасныеформы человеческого тела. Мягкости и сенсационности Фидий и его школа в равной степени избегали. Изучение анатомии еще не деградировало до грубого реализма. Греческие скульпторы еще не ставили перед собой цель исказить человеческое тело так, чтобы показать расширенныемышцы, перенапряженные сухожилия и набухшие вены как выражение боли, горя, дистресса или искажения предсмертной агонии. Анатомия служила Фидию формой, в которую он отливал свои прекрасные концепции — одухотворенные формы богов и людей. Катарсис был принципом его школы. Вершин совершенства достигли Фидий, Поликлет и Алкемен. Боги и богини были объектами их резьбы. Они были не только первосвященниками искусства, но и вдохновенными пророками, которым божественная красота открывалась во всей своей яркости и великолепии.

Существование греческого государства внезапно было потрясено до самого основания. Внутренние раздоры ослабляли безопасность граждан; софистика разрушила философию, а маньеризм овладел Грубымискусством, низвел его с высот идеализированной красоты и швырнул в бездну сенсационного реализма. Лучшим образцом этой школы является фриз из храма Аполлона в Бассе, недалеко от Фигалии в Аркадии. (Найдена в 1812 году, сейчас находится в британском Ммузее.) На ней изображены кентавры, сражающиеся с амазонками. Древнеиндийские гандарвы, влажные и тяжелые тучи, которые мешают солнцу проявиться во всей его красе и побеждаются его огненными стрелами, со временем превратились в чудовищ, получеловеков-полуконей,выступающих против красоты и цивилизации. Амазонки в данном случае представляют прекрасную Грецию, погруженную в гражданскую войну. Страсть преобладает в действиях и самовыражении. Амазонок стаскивают за волосы и за ноги с их лошадей; видно, как кентаврбьет воина в плечо. Смелый натурализм и вульгарный реализм идут рука об руку в этих скульптурах. Насколько чувствительно искусство — насколько точно оно отражает социальное состояние нации! и чувства, которыми были проникнуты художники, можно изучить на этом фризе. Обнаженная натура изображена с изысканной правдивостью, но во внезапных, слишком резких движениях чувствуется тяжесть. Действие и экспрессия теряют симметричный баланс. Женщины самые обычные; их драпировки развеваются и в то же время чопорны, ненормальные ради эффекта. Художники больше не работали с любовью и

уверенностью. Дух политической партии будоражил их воображение. Резец дрожал в их руках от ярости или страха, от ненависти или страсти; они пророчески предвидели национальный крахсвоей страны, а вместе с ним науку, искусство, поэзию и философию, которым предстояло на тысячи лет остаться бездомными.

Искусство вновь возродилось при Скопасе, Праксителе и Лисиппе, но в совершенно иной форме. Греция потеряла из-за своей гражданской войны надлежащий баланс между своими моральными и интеллектуальными силами. Простота и утонченность мышления исчезли. В литературе преобладали метафоры; в политике Аристиду пришлось уступить двуязычию Алкивиада; в трагедии Софокла превзошелЕврипид; в скульптуре бессмертному Фидию последовал Пракситель. Национальный дух греков, вдохновленный общими интересами, движимый самыми высокими устремлениями в области искусств и наук, внезапно превратился в ограниченный, партикулярныйрастущий эгоизм. Племена заботились только о племенах, вечеринки ради вечеринок. Общественными зданиями начали пренебрегать, в то время как частные жилища приобрели украшения и комфорт, в чем было отказано крупным национальным предприятиям. Общественные места больше не былиукрашены статуями тех, кто заслужил всеобщее одобрение масс. Художник, не зная, кому угодить, старался угодить всем или удовлетворить индивидуальную прихоть платящего покровителя. Искусство больше не было целомудренной девственницей, приносящей себя в жертву красоте, оно превратилось в куртизанку, добивающуюся всеобщего и особого расположения любым способом. Божества больше не были изображениями духовного призрака, но сияющее чувство чувственной любви было разлито по их рамам; они больше не были идеальнымивоплощениями в мраморе, но прекрасными телесными формами в камне или бронзе. Они утратили всякую обобщенность, их анатомические очертания были более правильными, но страстное чувство чувственности сквозило в каждой точке. Кефизодот (старший), вероятно,отец Праксителя, воплотил перемены в греческой мысли в прекрасной группе. Эйрин (мир) ласкает младенца Плутона (богатство) — великолепное аллегорическое изображение политического состояния Греции в то время. "Давайте положим конец нашим ссорам; давайте жить в мире и снова наслаждаться жизнью".

Скопас, родившийся на острове Парос, с большей ясностью выразил современное течение идей в Греции. Жестокие сцены смертельной борьбы заполнили фронтоны храма Афины Алеи в Тегее. Спереди была изображена охота Геракла на калидонского вепря, сзади - битва Ахилла с Телефосом. В этой композиции прослеживается подводный ход мысли, своего рода аллегория, поскольку оппозицией был кабан, на которого нужно было охотиться. Искусство больше не должно былобезоговорочно возвышать разум, но выполнять другую цель — раздражать, возбуждать ненависть и разжигать страсть; поставленное таким образом, искусство должно было утратить свое цивилизующее влияние, и оно делало это шаг за шагом. Даже божества, изваянные Скопасом, должны были не внушать почитание, а радовать маленькими аллегорическими дополнениями; его Аполлон (Сминтей) стоял на мыши; Аполлон, предводитель муз, представитель животворящего света в искусстве, науке и вселенной, деградировал до прекрасного "*убийцы мышей*'.Фродита, мать человечества, была изваяна сидящей на козле — самый отвратительный символ страсти в союзе с чистейшим эйдолоном нежной любви. Другой Аполлон был изображен в длинных развевающихся одеждах элегантной греческой дамы, играющей на лире; это былоеще более неприятно. Хотя драпировка вызывает наше восхищение своей изысканной мягкостью и отделкой, статуя, кажется, была высечена, чтобы продемонстрировать мастерство художника в вырезании вороха развевающихся драпировок. Всякий раз, когда искусство снисходит до подобных трюков, оно находится на пути

к деградации. Скопас сочинил великолепную группу для фронтона, изображающую Ахилла, получающего от своей матери оружие, выкованное Гефестом. Главные фигуры - Фетида, царица ярко-зеленых волн, Посейдон и Ахилл; они окружены толпой Нереид и тритонов, все в гармоничном расположении. Более богатой группировкой являются некоторые мраморные рельефы (ныне находящиеся в Глиптотеке в Мюнхене), изображающие свадьбу Посейдона и Амфитриты. Мать невесты, Дорис, представляет морскоготеда верхом на гиппокампе (морском коньке), протягивая молодоженам два факела; Тритоны наигрывают на раковинах и лирах веселую свадебную мелодию. Нереиды окружают их. Один едет верхом на морском быке, которого ведет озорной на вид Эрос, стоящий на его левой передней лапе; другого, верхом нафантастическом морском чудовище, сопровождает другой, которого несет Тритон; другие Нереиды следуют за ним, указывая на основную группу, одна сидит на Гиппокампе с Эросом на загнутом хвосте; дракона, несущего Нереиду, ссознательной гордостьюведет другой Эрос, в то время как Тритон несет на своем извивающемся теле другую морскую нимфу с Эросом на загнутом хвосте. спокойный и довольный вид. Композиция в целом и во всех ее деталях идеальна. Не перегружая отведенное пространство, его нельзя было бы заполнить лучше.Здесь поражает свобода линий и живой контраст форм. Мы можем считать этот рельеф прототипом всех тех фантастических композиций чистого ренессансного стиля, в которых мы видим драконов и чудовищ, быков и лошадей, увитых растениями и цветами, нимф и богов, все реальное и воображаемое, прекрасное и грациозное, объединенное в одну великую диссонирующую гармонию. Скопас был первым (насколько нам известно), кто изваял Венеру во всей красе ее обнаженного тела. Фидий счел бы такое обращение с матерью человечества богохульством. В группе Eros, Himeros и Pothos (Любовь, Страстное желание) мы находим классификацию общего чувства на три различных подразделения, выполняемую с сознательным различением, чтобы произвестисенсационный эффект. Кажется, что неистовая вакханка мчится прочь с растрепанными волосами, в развевающихся одеждах; голова запрокинута назад в безумном восторге; мрамор живет и дышит сводящей с ума радостью, но оживлен чувственными ощущениями, а не вдохновлен возвышающим духом художественной простоты и чистоты.

Того периода мы можем изучить еще одно шедевральное произведение в Британском музее - фриз гробницы Мавсолоса в Галикарнасе. Большая часть находится в Лондоне, а остальная часть - в Генуе. Сюжет - битва между греками и амазонками. Композиция почти такая же хорошая, как на Парфеноне. Существует непрерывный симметричный поток действий и противодействий, как в набегающих волнах штормового моря. *Скопас* обрабатывал восточную сторону, *Бриаксис* северную, *Тимеотеос* - южную, а *Леохарес* - западную. В деталях можно найти много ошибок, но в целом это шедевр мужественной мысли; можно сказать, что это был *последний мужественный* продукт того периода.

Пракситель полностью перевернул чашу весов; Афродита, Деметра, Персефона, Флора, Эрос, Дионисий и Аполлон - божества, в основном изваянные им. Все гладко, молодо и женственно. Избегаются все резкие линии, отбрасываются все возвышенные идеи. "Плоть, ставшая камнем" находитсяперед нами в очаровательной и полной округлости. Афродита больше не была задрапирована, но вместе с скрывающей ее драпировкой исчезло и высшее представление о божественности. Венера, сознающая свои чары, с улыбкой на губах и кокетливым движением руки опускается до уровня обычной женщины. Венера вкусила от древа познания; с осознанием ее особой женской прелести исчез идеал божественной универсальности.

У нас есть работы Праксителя, Эроса в Ватикане, и его знаменитого Аполлона с ящерицей (Сауроктоносом) в Лувре. Обе эти статуи скорее женские, чем мужские. Линии слишком мягкие; тела как будто лишены мышц или костей, состоят только из плоти и жира. Верно, что художники старшего поколения также смягчали слишком резкие линииполов и, смешивая их вместе, создавали идеальные формы красоты; но теперь простая поверхность женского тела использовалась для обоих полов, чтобы воздействовать исключительно на чувства.

Особого упоминания заслуживают три группы (одна, вероятно, для фронтона храма, две другие образуют самостоятельные произведения искусства).

Группа Ниобы и ее умирающих детей, приписываемая Скопасу или Праксителю. Греция быстро тонула. *Ниоба-Греция* видит, как ее дети гибнут один за другим по неумолимому указубогов, которые стремятся наказать *гордую мать* которая заботилась только о *внешней* красоте своих детей и пренебрегала их нравственным *внутренним* величием. Ниоба, среди гармоничного смешения страданий и бесконечной скорби, выпрямляется и прижимает к себе младшего ребенка, устремляя гордый взгляд вверх, ее глаза наполнены слезами героического смирения, ибо она знает, что боги пожелали ее падения, и их воля неизменна. Этот момент агонии, скорее душевных,чем телесных страданий, делает группу шедевром античной красоты и величия.

Этого нельзя сказать о нашумевшем Laokoön, совместная работа Agesander, Афинодор, и Polydoros (из которых есть копия в Ватикане), и так называемые ФArnese быка, - совместная работа Аполлония и Tauriskos (копия которого имеется в музее в Неаполе). Телесные страдания являются доминирующим элементом в этих двух группах. Если бы прерогативой искусства было угнетать душу и наполнять нас болью и ужасом, ничто не могло бы превзойти техническое мастерство, с которым устроены эти две вещи.

В первом мы имеем:—

1. У отца сдавленный *предсмертный крик*.

2. У младшего сына, справа, последние *конвульсии* умирающего мальчика.

3. У старшего сына, слева, безграничный *ужас* при виде ужасной смерти отца и брата.

У этой группы нет психологической необходимости компенсировать нам патологическую и анатомическую правдивость столь огромного количества ужасныхстраданий. Искусство никогда не должно служить больничной палатой и заставлять нас наблюдать за корчами бедной семьи, умирающей от отравления стрихнином или мышьяком. Не менее предосудительной является месть матери и двух ее сыновей беззащитной женщине. В этойгруппе у нас есть:—

1. Полный ужаса, наполовину умирающий, наполовину умоляющий взгляд бедняги Дирке.

2. Безжалостный взгляд ревнивой Антиопы, исполненной безмятежного удовлетворения оттого, что она отомстила своей сопернице.

3. Свирепый гнев двух пылких сыновей; и, наконец,

4. Дикий взгляд разъяренного быка, готового разнести прекрасное тело хрупкой женщины на куски. Драматическая справедливость здесь отмерена художником самым отвратительным образом. Бык призван помочь наказать; именно вульгарность жестокоймести унижает

технически виртуозное произведение искусства. Свободная группировка мраморных статуй - одна из самых сложных задач, и никогда не предпринималась в классический период древнего искусства. Еще больше следует избегать смешения людей и животных.

Как только египетские боги изменили свое архитектурное и монументальное положение, они утратили свою власть над суеверными массами; как только греки утратили то равновесие морали, которое в форме прекрасного регулировало их жизнь, науку, и искусство, они одновременно утратили свою производительную силу. Форма и идея, как и в Азии, вступили в конфликт; *формальное* достигло крайнего совершенства, а новые *идеи* еще не созрели.

Искусство должно было либо затрагивать чувства, либо взывать к разуму — онодолжно было основываться на простом подражании природе, либо быть выражением какой-то мысли в той или иной форме. Это "или" —‘или’ -или это ‘ни’ —‘ни’, разделявшее искусствоведов в тот период, полностью положило конец искусству. Азиаты разрывают вселенную на части противоречивыми абстракциями, основанными на явлениях природы; греки потеряли свою власть, когда однажды осознали, что существует нечто более высокое, чем простая *форма*. Чувствовалось, что новая сфера открывает новые духовные красоты — но эта сфера должна была быть достигнута совершенно иными средствами. Однако формальность была настолько развита греками, что спустя более тысячи лет мы увидим, как новый дух воплотится в этих формах.

Таким образом, мы ясно видим, что искусство, продукт творческойсилы людей, требует определенного морального и интеллектуального состояния, при котором только оно может активно существовать. Измените моральную температуру с помощью суеверий запуганного населения, аспекта природы, деспотической организации правительства, или правления дикой, необразованной толпы, и художественная сила также изменится или полностью исчезнет. Художник лишь в определенной степени воздействует на публику; публика реагирует с большей *инертностью* по отношению к художнику, который является всего лишь отражением определенных идей, витающих в интеллектуальной атмосфере вокруг него. Разве человек, который не видит ничего, кроме изможденных, нищенствующих или ханжеских лиц, худых конечностей, голодных взглядов, жилищ, лишенных всякого домашнего уюта, обветшалых кирпичных домов и осыпающихся стен, не может представить себевеселых сцен счастья? Или пусть он изменит эту атмосферу и будет жить в сфере так называемой респектабельности; перед ним всегда будет та же мягкая улыбка, те же подстриженные бакенбарды, то же деловое самодовольство, те же душныеворотнички и манжеты; он будет слышать те же стереотипные, незначительные фразы о погоде или деньгах, ценах на уголь или мясо - неужели он, находясь под влиянием такой атмосферы, не будет рисовать только карикатуры, а никогда не величественные и волнующие душу исторические картины, запечатлевая яркими красками сцены, полные жизни, волнения, страсти и драматического действия ? В такой обстановке художнику необходимо создать для себя собственный мир — интеллектуальный мир, — обращаясь к славным свидетельствам прошлого и посвящая каждый свободный час изучению древних и чтению исторических трудов. Его воображение, заглушенное реальностью, должно питаться поэтами, стихотворениями, произведениями искусства и историческими фактами прошлого. Наша скудость и неуверенностьв художественных произведениях берут свое начало в нашем непростительном пренебрежении изучением истории; из-за этого пренебрежения мы вообще лишили искусство его самой прочной основы.

В тот самый момент, когда греческие художники утратили свою историческую и поэтическую основу, онис большой точностью стали рисовать мастерские цирюльников и сапожников; устричные раковины, вазы, небольшие комбинации стульев и музыкальных инструментов, а также мелкие предметы. На самом деле те же самые причины вызвали те же самые живописные эффекты; разум греческой нации угас, и их произведения искусства включали украшения домашней мебели и керамики. В этих орнаментах прослеживаются воспоминания об ушедшей эпохе; они по-прежнему в высшей степени симметричны, растения по—прежнемуобрабатываются с большой условной свободой, но греки работали только как искусные рабочие - художников они больше не производили.

ГЛАВА IX.
ЭТРУССКОЕ ИСКУССТВО.

Первый вопрос, который здесь напрашивается сам собой, заключается в том, кем были этруски? Их название Тускан, от Туйско, сразу указывает на арийскую ветвь тевтонской расы. Но этнологи расходятся во мнениях. Одни говорят, что они были финикийцами, другие утверждают, что они были египтянами; одни говорят, что они были чистокровными германцами, а другие - чистокровными кельтами. Принимая во внимание их древнюю керамику, которая приведена в "замечательных табличках" лорда Гамильтона или в коллекции музея в Клузиуме (Chiusi), мы вынуждены признать, что аборигены Этрурии были туранцами, завоеванными арийцами-иммигрантами. Это смешение арийцев и монголов подвлиянием совершенно иного аспекта природы, на другой почве, в других социальных и религиозных условиях породило тип, совершенно отличный от греческого, — своего рода переходное звено между пеласгами и римлянами.

Зафиксированы две отдельные иммиграции арийцев в Этрурию. Первый - около 1650 г. до н.э., когда пеласги и тирренцы поселились среди аборигенов; а второй - за 400 лет до Геродота, примерно во времена Фалеса и Ликурга. От первой иммиграции у нас почти нетреликвий; во второй раз иммигрантам удалось сформировать организованное социальное государство; они принесли с собой греческие мифологические представления и своего рода греческую письменность. Их язык и письменность вымерли после Августа и полностью исчезли доюлиана, четвертого века нашей эры. Природа вынудила их к трудолюбию и предприимчивости. Этрускам приходилось возделывать свои поля с помощью личных усилий; весной они должны были отражать разрушительные воды разлившихся рек, а летом они должны были обеспечивать водойсвои иссушенные долины. Следовательно, в ранний период они стали мастерами строительства акведуков и орошения земли.

Их мифология состояла из ассирийских, персидских и египетских представлений, сильно приправленных мрачными суевериями. На равнинах, где они поселились, в изобилии встречаются окаменелостисамых удивительных форм. Недалеко от Кортоны были найдены кости кита. Долина Арно напоминает обширное слоновье захоронение; кости мастодонта, носорога и гиппопотамаразбросаны по всей древней Этрурии и до сих пор используются для ограды полей. Помимо костей этих огромных чудовищ, кости гиен, пантер, медведей и волков встречаются в таком изобилии, что крестьяне и по сей день верят, что они выросли за ночь,

какгрибы му, посеянные невидимыми духами, чтобы дать беднякам труд подбирать их. Вид природы и остатки допотопного мира придавали этрусскому духовенству непреодолимую власть над умами людей. В то время как в Греции, под влиянием счастливого аспекта природы, индийские, ассирийские и египетские воплощения сил природы утратили свои устрашающие формы; в Этрурии они приобрели еще более мрачные и меланхоличные очертания в присутствии непрекращающегося грома, молний и вулканических возмущений.

У этрусков было два набора богов.

а. Боги-покровители с "*Асаром*" во главе, представляющие космогонические силы природы; особенно огонь, воду, землю и эфир, подобно божествам Индии и Египта.

б. Двенадцать низших божеств, управляющих порядком существующих и видимых вещей. Их боги имеют большое сходство с богами скандинавов, объединяя в одну отчетливую цепь ариев на Ганге, на Ниле и вокруг Дельфийскогоозера с гиперборейцами самого дальнего севера. Все они верили в ‘ад’, только у греков это был Элизиум, страна теней, страна счастья. Божества этрусков были призраками ужаса. Вся их вера была доснована на утешительном союзе между богами и людьми. Эта отчаянная вера произвела на людей впечатление свирепого характера. Их искусство под таким впечатлением никогда не могло достичь прекрасного. Племя, о котором говорили, что их священники нападали на цыганс шипящими змеями и горящими факелами, — племя, которое в страхе приседало перед невидимыми богами и ненавидело все остальные племена, — никогда не могло проявлять интереса к более мягким эмоциям, вызываемым поэзией или искусством. Они помнили греческую экспедицию против Фив и украсили свои *погребальные* урны сценами из битвы при Марафоне; они увековечили героический подвиг пахаря, который в разгар битвы взял свой плуг и погнал персов перед собой, как стадо испуганных овец, в то время как джирики вспомнили об этом подвиге, упомянув *Эчетлоса* в связи с Марафоном, но ни на одном из своих памятников этот факт не зафиксирован. Этруски, однако, наслаждались подобными сценами. На своих похоронах они устраивали не танцы, а кровавые бои.

Им было известно не болеедвенадцати различных ударов молнии. Они верили в гром пророчества, в авторитет, в закон, в желание, в предостережение, в одобрение, в помощь, в процветание, во лживость, в чуму, всмерть и в убийство. Каждая сделка в жизни с лучшими или худшими представителями человечества могла бы сопровождаться одобрительным или неодобрительным раскатом грома. Они твердо верили, что все молнии, которыми пользовалось Верховное Божество, были изготовлены вогненных недрах горы Этна. У них не было ритуала умерщвления, как у египтян, но был ритуал удара молнии. Каждый день в году, который приносил гром, имел свое особое значение. Все скрытые боги и *девять* второстепенных богов обладали силой громовержца.

Их представление о сердитых, ревнивых, преследующих божествах, гремящих громом и молниями, имеет много общего с еврейскими и финикийскими идеалами Верховного Божества. Эту особенность северяне разделяли в своем представлении о Торе. Вера этрусовв то, что аэролиты были молниями, посланными ангелами против Титанов, имеет большую аналогию с персидскими легендами, предполагающими, что они были брошены Фанатиками против Дэвов.

Их высшие божества, подобно царям или жрецамПерсии, Ассирии и Вавилона, снабжены крыльями. Юпитер, Диана, Минерва (разновидность женского Меркурия у этрусков, у которых

крылья были не только на плечах, но и на ногах) и Венера были крылатыми; у других, таких как Прозерпина (Персефона), Амор (Эрос) и Фурии, крылья были на голове. Белокрылые и чернокрылые гении (ангелы и демоны) в изобилии обитают в подземных гробницах старого этрусского города Тарквиниум. По словам Демпстера, их автомобили даже часто снабжены крыльями. То, что было метафорой с греками, этруски превратили в обыденность. Еврипид в своем "Оресте" говорит о крылатой колеснице Феба, а на некоторых элевсинских монетах Церера изображена сидящей в крылатой колеснице, запряженной двумя змеями.

От мрачных размышлений о сверхъестественных материях этруски переключили свои мысли на исключительно мирские и практические цели. Они хотели обезопасить свои города и защитить их от реальных и воображаемых чудовищ, и они построили отличные стены и самые удобные дома. "*Кавендиум*" ("cavum œdium"), вместе с *имплювием* и *комплювием* (один для сбора, а другой для сохранения воды), был полностью этрусским изобретением, и римляне, которые его переняли, назвали его *Tuscanicum*. Они строили храмы,отличающиеся лишь некоторыми деталями от греческих. Целла обычно была *квадратной*; иногда у них было более одной целлы; одна в Постике и одна в Антике (задняя и передняя части храма). Портик часто был заполнен колоннами. Архитекторпридерживался грубого и примитивного дорического стиля. Они никогда не достигали величественной простоты, которая отличала этот ордер в Греции. Колонны имели основание, были более тонкими (около четырнадцати модулей), стояли более обособленно и поддерживали деревянную крышу с неуклюжевыступающими балками, громоздким карнизом и высоким фронтоном.

Погребальные сундуки с изображенными на них божествами были у них в изобилии, выполненные рельефами явно египетского типа. Они использовали бронзовые таблички с изображением Осириса и Исиды. В могилы клали маленькие глиняные фигурки для защиты мертвых. Среди них был найден крылатый Гарпократ, или Гор, суказательным пальцем одной руки на губах, лотосом на голове и рогом изобилия в другой руке.

Их древняя керамика больше похожа на египетскую, чем на греческую. Их кувшины изображают сфинксов и женщин; их чаши для питья выполнены в форме человеческих ног с человеческими лицами, заменяющими колено; некоторые из них выполнены в форме Меркурия с заостренной бородкой, подобными тем, что можно увидеть у египетских божеств. Некоторые узоры их орнамента, как в целом, так и в деталях, совершенно мексиканские. На одной из их ламп изображен крылатый кентаур, держащий кролика, в то время как четыре кролика, бегущих друг за другом, образуют энергичный орнамент бордоэр, перемежающийся треугольниками, розетками или солнечными кругами.

С их религиозными представлениями неудивительно, что этруски проявляли величайшую заботу о своих гробницах и местах захоронений.

Этими гробницами были:—

1. *Подземный*; высеченный в туфе на равнинах. Ступени вели под землю, где вестибюль, состоящий из нескольких камер, иногда снабженных колоннами, вел в хранилище. Потолок в нем был либо горизонтальным, либо заостренным, имитируя деревянную крышу. Много таких гробниц найдено в Волеки, Клузиуме и Волатерре.

2. Второй вид их подземных гробниц состоял из *надземных курганов*; простые могилы, найденные в Скандинавии и на севере Западного полушария, с трупами, лежащими на простых каменных подстилках.

3. *Погребальные камеры* (кукумелла) с искусственными холмами над ними, снабженные башнеобразной конструкцией или коническими колоннами. Они встречаются близ Вольчи, Тарквиний и Витербо.

4. *Камеры, вертикально вырубленные в скалах*, с простым или украшеннымвходом близ Тускании.

5. Высеченные в скале камеры *с фасадами, закрывающими вход*, как в Арии, или с дорическими фасадами, как в Орхии. Азия предоставила образцы для украшения и строительства этих гробниц. Рельефы полны живых сцен, напоминающих нам ассирийские и вавилонские скульптуры. Фигуры тяжелые, ноги короткие и толстые; верхняя часть статуй расположена ‘лицом’, в то время как ноги расположены в профиль. Преобладает чудовищный элемент. Гарпии, химеры, крылатые львы, сфинксыи грифоны встречаются в изобилии; но они лишены какой-либо симметрии и сухи, чопорны и настолько отвратительны, насколько это возможно в их грубых очертаниях.

Что касается строительства их стен, то примечательно, что они очень рано усовершенствовали технологию Киклопеан и построили самые лучшие стены из обычного свободного камня. У них были арочные ворота, сложенные из камней клиновидной формы, которые своим пролетом создавали прочную сводчатую конструкцию. Таким образом, этруски приобрели непреходящую заслугу в истории искусства к новойзападной эпохе, которую они открыли внедрением этого решительно прогрессивного элемента в техническое конструирование архитектурных произведений. Как *гончары* и *металлурги* они отличились больше, чем как архитекторы или скульпторы. Поскольку китайцы считаются гончарами *по преимуществу* самого дальнего Востока, этрусков можно назвать гончарами Запада. В обжиге, раскрашивании и лепке из глины они, по-видимому, приобрели особую специальность, так что их торговля вазами распространилась по всемуизвестному тогда миру, и даже греки обставляли свои дома этрусской керамикой, предпочитая ее своей собственной. Мрачная мифология этрусков гораздо лучше подходила гончарам, изготавливавшим черные вазы с красными фигурами, или красные вазы с фигурами black, или для отливки фигур из темной бронзы, чем скульпторам, работавшим с белым мрамором. Они также отличились в резьбе по металлу. Бесчисленные сундуки, канделябры, металлические оправы для зеркал и другая утварь демонстрируют свое великолепиев обработке золота, серебра и бронзы. Большой интерес представляют некоторые резные фигурки из слоновой кости, описанные в отчете Археологического общества в Риме за 1862 год. Они были найдены в Пренесте (Палестрина), где также были раскопаны серебряные сосуды в чистейшем египетском стиле id табличка из слоновой кости с ассирийскими узорами. Еще важнее, чем эти открытия, четыре таблички из слоновой кости, найденные в Корнето, на которых видны следы позолоты и росписи. Резьба представляет собой сцены повседневной жизни вперемешку с мистическими фигурами. На табличках мы видим леди и джентльмена, сидящих за обедом, который обслуживает маленький мальчик; охотника, преследующего дичь; своего рода морское божество, держащее в каждой руке по рыбе; и мужчину в биге, управляющего крылатыми лошадьми. Эти фигуры, возможно, сформировали представления, касающиеся зодиака, а именно: Близнецов, Стрельца, Рыб и Солнца (Феба или Гора).

Скошенный лоб погонщика и его манера держать кнут - это типы, которые мы постоянно встречаем в египетских скульптурах и рельефах.

Около 660 г. до н.э. ЭухеИр, Диопос, Евграммос и Демератос были изгнаны из Коринфа в Этрурию, и с этой даты мы отмечаем заметное улучшение художественного творчества. Этруски начали преуспевать в изготовлении терракотовых и бронзовых изделий. Их вазы, амфоры, статуэтки, гробницы и мистические сундуки доказывают это. Их мистические сундуки (cistæ mysticæ, соответствующие мексиканским сундукам-квиппа) были сделаны из чеканной бронзы. Крышки были украшены загадочными животными, а ножки образованы когтями или лапами мифических животных. Также использовались листья и греческие лады в хорошем расположении. Их канделябры отличаются превосходным дизайном. Другие произведения искусства, такие как орнаментированные спинки и ручки мистических зеркал из золота, серебра или бронзы, отличаются превосходным техническим исполнением.

Тогдав этрусках, однако, оставалось слишком много коренного туранского элемента. Повсюду не хватает благородного и возвышающего ритма греческой идеализации. Кухонные принадлежности, небольшие предметы мебели, столы, стулья и кушетки, акведуки и виадуки, и даже клоаки были изготовлены и сконструированы до совершенства, но как только они попытались создать человеческие формы или более высокие произведения архитектуры, они не преуспели. Головы у их фигур либо слишком маленькие, либо слишком большие. Ноги короткие; драпировка в виде жестких линий свисает с правильной, как у веревки, формы. Животные выполнены гораздо лучше; но человеческая форма, вследствие скрупулезной и ограниченной концепции и преувеличенного внимания к деталям, имела холодный, безжизненный вид,лишенный всякого духовного оживления. Природа и религия односторонне направили их воображение на мрачный и искаженный взгляд на творение, и их продукция несет на себе этот духовный отпечаток. Во всем они затронули мы признаем египетский mytholогии с ее удушающее дыхание, и влияние вулканического грунта, на котором арийцы были брошены, среди суеверных туранцев. Грохочущие, извергающие огонь Везувий и Этна воздействовали на мозги новых иммигрантов. Вдруг, дэвobtating всплески огня и воды наполняют свои умы с ужасом; они были вынуждены задуматься над нестабильность человеческие вещи. Красота итальянского неба, буйная роскошь растительности усиливали в них чувство немого отчаяния. Контрастмежду жизнью и смертью был слишком разительным и наполнял души художников благоговением и ужасом, что нашло отражение в их художественных композициях.

Их изображения часто делились на два отдельных отсека. На одной стороне были сцены из низших областей. Мантусы, Мании и фурии, преследующие умершего с молотками. Мантус из Этрусков, вероятно, потомок Радаманта, был адским божеством. Мания (чье имя мы сохранили в словах *мания* и *маньяк*) была матерью Ларов и преследовала мертвых. Наши читатели должны начать понимать, откуда произошли многие ужасающие сцены средневековья. На другой стороне были сцены из жизни верхних регионов — радостные, триумфальные шествия и празднества. Пьянство и распущенностьвсегда являются сестрами-близнецами суеверия и фанатизма. Это расположение напоминает тот же обычай деления предметов на противоположные группы, который наблюдался в Ассирии, где на плитах мы находим охоту в верхних отделениях и радостные празднества в ряду ниже. Предметы, выбранные ассирийцами, несомненно, были намного полезнее для здоровья. Сначала тяжелая работа, а потом радость и счастье. Этруски придерживались старых египетских обычаев, постоянно напоминая человеку о краткости его жизни. Мумия, помещенная в египетских банкетных залах с надписью: ‘Ешь и

пей; таким ты будешь', оказывала пагубное этическое воздействие; вместо того чтобы отрезвлять человека, она подталкивала его к безрассудному веселью и экстравагантности. Этруски, хотя и наполнялисвое воображение ужасами, никогда в жизни не смогли бы овладеть искусством. У них была дикая страсть украшать свою персону бесчисленными безделушками. Желание ярко блистать на короткое и неопределенное время своего существования поглотило их художественныеустремления, и эта мода преобладает среди крестьян Италии по сей день. Узоры сейчас более филигранные; в древние времена они были в неуклюжем греческом стиле. Ношение кольца считалось необходимым условием существования мужчины и женщины.

Это очень рано привело их к освоению глиптики, или искусства резьбы по камню. Сюжеты были частично мифологическими, частично героическими; художники восхищались сильными мускулами, настроенными группами и театральными позами.

В росписях и мозаиках, которыми они украсили свои погребальные камеры, мы можем различить, исходя из их обращения:

а. Архаичный стиль;

б. Этрусский стиль.

А. В *архаичном стиле* они демонстрируют глубокое знакомство с греческой мифологией и классической поэзией. Орфей, Хоумр., Гесиод и Пиндар дополняют сцены, но мертвые играют самую заметную роль. В другом мире у нас есть празднества в виноградных беседках и цветущих садах; процессии, гимнастические игры и забеги среди ушедших. Группа энергична до тех пор, пока речь идет оразнообразии, но исполнение грубо и лишено всякого высшего художественного чувства.

В. В *этрускинском стиле*строгая простота и грубоватость уступают место более свободному обращению с человеческой формой. Коренастые, короткие фигуры заменены более прорисованными id более легкими формами; сюжеты взяты исключительно из этрусской мифологии. Белые и черные духи (ангелы и дьяволы), вооруженные большими молотами, изображаются сражающимися за души усопших. В одной из могил (см. Демпстер и Азенкур) мыимеем повешенную душу, которую пытали железными инструментами и поджаривали на ярком огне. В этих произведениях, несмотря на вмешательство римского периода истории, мы находим прямое связующее звено между древнеассирийским, египетским, этрусским и древнимхристианским искусством.

Этруски предавались фантастическим концепциям и радовались натянутым и жестоким сценам, а также причудливым композициям. Искусство у них было исключительно техническим. Мы можем разделить их работы на следующие пять групп:—

1. Оригинальная *Tuscanica* (по выражению Страбона) или этрусские произведения. Тяжелые формы и детали; платья очень жесткие; фигуры без бород. Из этой группы у нас много бронзовых фигур, очень мало скульптур из камня, несколько драгоценных камней и несколько очень старых настенных росписей.

2. Восточная группа. Имитации египетских, ассирийских и вавилонских узоров. Широко использовались гобелены для украшения пола и стен.Имитации были хороши, но без каких-либо усилий по оригинальности. Остается множество.

3. Карикатуры, отличающиеся гротескной причудливостью. Этот стиль преобладает в периоды, когда нации смотрят на искусство как на излишество, а не как на один из важнейших факторов цивилизации. Вкус вырождается, и высшие устремления искусства подрываются искаженными продуктами. Причудливому отдается предпочтение перед прекрасным, и динамическая сила художественного элемента, направленная в этом направлении, теряется в широкой ухмылке по отношению ко всему священному и возвышенному в государстве, религии и науке, способствуя прискорбному духу вульгарного эгоизма, который смотрит свысока навозвышенные усилия художников, как на простые причуды простаков или безумцев.

4. Работы выполнены в лучшем греческом стиле, но только из бронзы, как рамы и ручки зеркал. Всякий раз, когда пренебрегают высшим духом искусства, сила художника направляется на мелкиедела; он служит торговле и ничему, кроме торговли. В этих "Этрурских изделиях" мы имеем прототипы наших "Парижских изделий".

5. Механические изделия, такие как шлемы, оружие, мечи, щиты, топоры, дубинки, крушители стен, кухонные принадлежности, горшки, сковородки и блюдца, были изысканной работы, но без каких-либо попыток создания художественных форм. Утилитарный инкуб так же плох, как и иерархический канон; и то, и другое изгоняет все высшие устремления из сферы искусства.

Этруски считали, как и многие из нас, что если дом построен только из сухих кирпичей, ковер толстый, мебель прочная и тяжелая, а нож острый, то нет необходимости заботиться обо всем остальном. Пока существуют такие идеи, искусство в высшем смысле останется столь же малозначимым, как это было у этрусков.

ГЛАВА X.
РИМСКОЕ ИСКУССТВО.

Греки с поэтической, художественной и эстетической точек зрения и римляне с социальной, юридической и политической точек зрения по-прежнему являются нашими хозяевами. Искусствоведы-историки и определенный класс писателей, которые хотели бы видеть всю вселенную одним великим судом справедливости с бесконечным разнообразием преступлений, подразделяемых на тяжкие преступления, мелкое воровство и т. Д., Никогда не придут к согласию относительно места, которое следует отвести римлянам в мировой истории. Мы берем на себя смелостьутверждать, что вся преступная и кровавая история Рима с ее произведениями в литературе и искусстве может быть стерта с лица земли, и все же в философском, поэтическом и художественном плане не будет обнаружено ни малейшего пробела в прогрессивном развитии человечества. В социальном и правовом плане нам было бы жаль упускать государство, у которого была своя миссия, которая, если ее хорошо понять, может научить нас причинам, по которым более благородные моральные чувства были подавлены, воображение осквернено, а все более высокие художественные устремления заглушены в Риме..

От начала до конца ‘Рома", прочитанный задом наперед, был двусмысленной "государственной абстракцией’, которая поглощала индивида. Государство у греков было конкретным

объединением свободных людей. У римлян это был абстрактный принцип воображаемого союза разнородных граждан. Греки поощряли науку и искусство, поэзию и философию. Римляне презирали науку, высмеивали искусство, презирали поэзию и никогда не снисходили до того, чтобы интересоваться философией. Греки колонизировалисвои колонии, которые стали свободными дочерьми свободной метрополии, связанными с ней узами общего поклонения красоте и интеллектуальным наслаждениям. Римляне побеждали, а завоеванные провинции должны были поставлять солдат иликормильцев и были привязаны посредством деспотизма к колесам гордой государственной кареты. Греки очеловечились; римляне деморализовались и организовались. Греки играли в солдатиков в духе славного патриотизма. Римляне были солдатами ради завоеваний, грабежа и тщетной славы. Энергичная молодость была греческой стихией. Суровая и расчетливая мужественность была сутью римлянина. Грек был свободен в жизни, в искусстве, в поклонении своим богам, в поэзии и философии. Римлянин был подавлен в религии, политике и жизни неумолимой деспотической силой юридических фантомов, которые превращали людей в простые машины. Деспотизм Востока был деспотизмом какого-то невидимого бога или какого-то видимого правителя; и он часто упускал из виду личность в своеммогущественном положении. Греческая демократия давала честную игру индивидуальным талантам и гениальности в искусстве и науке; но римская самоорганизованная аристократия, или, скорее, тройная теократия, изобрела неумолимую и назойливую чудовищную власть, которойдолжно было быть принесено в жертву все. Под трагикомическим прозвищем *Salus reipublicæ suprema lex* (в вольном переводе "все, что мы, власть имущие, находим хорошим, так и есть хорошо") они совершили тягчайшие преступления, которые ни один историк не рискнул бы изложить на бумаге при ихбезупречной правдивости.

Эта тройственная теократия проявила себя в форме семи мифических царей; в форме номинальной республики, которая на самом деле была военной и теократической аристократией; и, наконец, в форме теократии Цезарей, которая с течением временипревратилась в папскую теократию.

Римляне должны были благоговеть перед теократией и подчиняться ей в форме тройственной власти — политической, отцовской и юридической. Куда бы ни обращался римлянин в этой огромной империи, котораябыла ограничена на западе Атлантическим океаном, на севере Рейном и Дунаем, на востоке Евфратом, а на юге пустынями Аравии и Африки, он встречал свой тройной венец власти. Ему противостоял какой-нибудь консул или проконсул, а значит,закон, какой-нибудь эдикт, какая-нибудь прихоть или каприз невидимого существа, в распоряжении которого всегда был видимый *ликтор* с вязанкой палок, готовый к порке, или, в экстренных случаях, с хорошо заточенным топором, чтобы отделить голову от туловища. Он должен был подчиняться власти с бесчисленными солдатами, готовой наказать целые провинции, если они будут сопротивляться этой вездесущей, всегда бдительной и всегда активной государственной абстракции. В то время как в Греции отдельный человек со всеми его физическими и интеллектуальными способностями развивался в науке и искусстве, Рим мешал этому индивидуальному развитию, концентрируя статические и динамические силы своих граждан на жестоких военных предприятиях.

Рим, благодаря своему теократическому духу, угнетал побежденных завоевателем, бедных - богатыми, ‘nihil habentes’ - "владельцами", клиента - покровителем, плебея - патрицием, человечество - священниками и богами, а личность - государством. Римлянин как индивид никогда не был самодеятельнымсуществом, обладающим самосознанием и свободомыслием, а

просто цифрой после государственной единицы; колесиком в большой и сложной машине; каплей воды в океане; атомом во вселенной. Грек признавал в государстве только скопление людей, подобных себе; эта совокупность граждан должна была служить *ему*; государство было для него средством, а не целью. Грек требовал от государства, чтобы оно защищало его в свободном и совершенном использовании его физических и интеллектуальных способностей. Он был, если хотел, поэтом, магистромкурса, спортсменом, судьей, танцором, философом, борцом, священником, рестлером, трагиком, солдатом или певцом; и все это ради самого себя, никогда не становясь чрезмерно регулируемым педантом. Он поклонялся своим богам, не ограничиваясь догмами; он никогда не позволял, чтобы его индивидуальность была поглощена какой-то непостижимой, бесформенной, универсальной теократией; вся его научная и художественная карьера в стране была одной славной борьбой против такого достижения. У римлян все было как раз наоборот. То, что у Ромыне было собственного искусства или науки, было следствием тех причин, которые мы здесь попытались обрисовать в общих чертах.

Римляне, как и греки, представляли собой смесь арийцев и туранцев, с той разницей, что у греков преобладал арийский элемент, в то время как у римлян туранские и даже темнокожие элементы составляли значительную часть национального государственного организма. Греческий элемент, который во времена самого раннего образования Римского государства был очень силен, вскоре был поглощенгалльскими, иберийскими, африканскими, египетскими и сирийскими элементами. Изнуряющий юг не был уравновешен энергичным севером, напротив, юг преобладал; и поскольку на юго-востоке процветал теократический деспотизм, тот же принцип былпринят римлянами и превратился в совершенную систему.

То, что язык римлян имел общее происхождение с языком греков, персов и индийцев, очевидно даже из рассмотрения нескольких слов. Глаголы *sum* (я есмь), *do* (я даю) и слова *pater*, *mater*, *frater*являются санскритскими. Наиболее важные пасторальные и сельскохозяйственные выражения написаны на санскрите, что показывает, что определенная степень цивилизации, должно быть, была принесена с собой поселенцами после их отделения от своих трансгимальянскихбратьев-янь, когда они заселили берега Средиземного моря и заняли ту небольшую прибрежную территорию, которая, вероятно, когда-то была связана с африканским континентом через Сицилию.

Пекус, *суфий*, *телец* и *канис* - санскритские слова. Санскритское *agras* (луг) и латинское *ager* (нем. *acker*, акра). Санскритское *kurnu* (зародыш. *korn*, кукуруза, зерно) - это латинское *granum*. Поселенцы, несомненно, были знакомы с еще более высокими элементами устойчивой и цивилизованной жизни. Санскритское слово *аритрам* (корабль и весло) сохранилось как *аратрум* - плуг, рассекающий землю, как аритрам волны. Санскритское *damas*, δόμος {domos} - латинское *domus*; *naus - navis*; *akshas* - ось (нем. *achse*) кареты или телеги; и мы имеем в санскрите *vastra*, латинское *vestis* (весть) не только доказательство связи между арийцами Ганга и теми, кто жил на берегах Тибр, но живое свидетельство того, что первые отказались от татуировок на своих телах и использовали текстильные ткани. Римлян сначала называли рамнами. Можно сказать, что триэти расы обеспечили первых поселенцев на Семи холмах: рамнов, титиан и лукерьев. От этой тройственной конфедерации мы получили слово tribuere, tribus (племя). Позже пеласги, сабиняне, альбаны, этруски и эллины присоединились кпервым поселенцам и постепенно образовали Римское государство.

Поскольку бритты одно время искренне верили, что они были прямыми потомками Брута, сына Эния, нам не нужно удивляться, что римляне тешили себя лестной верой в то, что они были прямыми потомками самого Эния. Едва они достигли оседлого состояния, как начали сочинять свои легенды и мифы о божественном основании своего города, которое произошло при *семи* царях.

1. Ромул, бог-ман, поскольку он и его брат Рем были воплощениями бога войны Марса и чудесным образом родились от девственницы. Их дядя Амулий, опасаясь, что они могут лишить его трона, выставил их в колыбели в разлившемся Тибре. Река утихла, иколыбель была привязана к священной смоковнице у подножия Палатинского холма, и волчица сжалилась над мальчиками и покормила их грудью. Таким образом, основатели Рима мифическим образом впитали с молоком своей приемной матери ту дикую жестокость и жажду крови, которыеотличали жителей Святого Города на протяжении тысячелетий. Ромул и Рем были найдены пастухами и воспитаны ими. Впоследствии близнецы основали город, после чего Ромул убил своего брата и правил единолично. Он разделил людейна курии.

2. Нума Помпилий расширил город и ввел устоявшуюся форму богослужения не из благочестия, а для того, чтобы подчинить граждан воле государства.

3. Тулл Гостилий усовершенствовал теократические институты Нумы и дал Риму военную организацию в качестве секретного инструмента, с помощью которого его воля должна была осуществляться на огромной части земного шара.

4. Анк Марций повелел горожанам проявлять вкус и украшать город, или, скорее, сделал это, сам руководя улучшениями. Утверждается, что он был внуком Нумы.

5. Тарквиний Приск, происходивший из коринфской семьи, в самом младенчестве показал, что сверхъестественным влиянием ему суждено стать благодетелем избранного народа, римлян. Когда нежный мальчикспал в своей колыбели, его голова была окружена ярким ореолом пламени. Он завоевал много латинских и сабинских городов и показал себя достойным своего высокого положения. Он представил золотую диадему, трон из слоновой кости, скипетр, украшенный флагомle, и пурпурную тогу как отличительные знаки высшей власти.

6. Сервий Туллий также имел сверхъестественное происхождение. Он был сыном рабыни и божеством-покровителем королевского замка. Он разделил народ на пять классов или каст; учредил трибунов и ордена сенаторов, рыцарей и общинников.

7. Тарквиний Великий, подобно китайскому тирану Ли-вану, сменившему пятерых добрых императоров, осквернил императорское достоинство, нарушил все законы, божественные и человеческие, и был мятежником,возглавляемым патрициями, которые отменили королевскую власть. Говорят, что невинная Лукреция была непосредственной причиной изгнания тирана и установления республики.

В мифах об этих семи царях мы находим множество элементов для самых красивых песен, эпических поэм и художественных сюжетов, полных драматической силы и жизненной силы. Примечательным фактом римлян было то, что они сохранили эти мифы как *историческую* правду, записали их скучной *прозой*, прикрепив к ним даты, каждая из которых была вопиющей ложью, и всерьез использовали их как основу своего национального существования.

Царский период закончился с приходом к власти семи королей. Рим в совершенной тишине приготовил свое смертоносное оружие и, внезапно бросив вперед хорошоподготовленного боксера-призера, установил военную теократию. Историю этого второго периода, с ее ужасающим однообразием, можно свести к одному ужасному слову — ВОЙНА.

С 342 по 340 год до н.э. война с самнитами. С 340 по 337 год до н.э. война с латинянами. С 325по 290 год до н.э. вторая и третья латинские войны. С 288 по 264 год до н.э. война с Карфагеном и Сиракузами. С 264-241 гг. до н.э. - первая пуническая война. Был заключен мир, и, чтобы заполнить часы досуга, разразилась Галльская война. С 218-201 гг. до н.э. - вторая пуническая война.Был заключен мир, и в течение этого промежутка времени (183 год до н.э.) Греция и Македонская империя были покорены. С 149 по 146 год до н.э. - третья Пуническая война. Мир был завоеван, и границы обширной империи расширились во всех направлениях; но воинственный дух римлян не научился отдыхать и наслаждаться этими завоеваниями в мире; промышленность, искусства и науки не привлекали этих диких и неукротимых завоевателей, и, желая иметь внешнего врага, они враждовали между собой. Начались внутренние раздоры. Были нумантийские смуты, мятежи Гракхов и вражда между Марием и Суллой. Внешняя война, к счастью, положила конец этой внутренней борьбе. С 112-106 гг. до н.э. война с Югуртой. С 88-80 гг. до н.э. война с Митридатом. В 72-71 годах до н.э. рабы восстали и потребовали хлеба и мести. Это была первая гражданская война— индивидуальный эгоизм вступил в заговор против верховной власти, фракция воевала против фракции; распад всякого закона и порядка угрожал государству. С 54 по 51 год до н.э. Галльскаявойна забавляла римских зрителей и военных комедиантов. В 49-48 годах до н.э. произошла вторая гражданская война; в 43-30 годах до н.э. - третья; и республика, наконец, была поглощена цезарианской теократией.

То, что искусства и науки не процветали в состоянии постоянной войны,вполне естественно. Дома были убогими и низкими, кое-где украшенными неуклюжими этрусскими колоннами; храмы имели некоторые греческие формы; скульптура не культивировалась, и грекам приходилось высекать скудные украшения. С другой стороны, были построены высокие дороги высочайшего качества и смелые мосты с великолепными арками, ибо повсюду царил дух практического реализма; в каждом камне, в каждой колонне, в каждой колонне, в каждой статуе преобладал дух теократического деспотизма. Очаровательные боги греков были превращены в надменных военных командиров, не приглашающих любовь красотой, но требующих слепого повиновения громоподобным "*sic volo, sic jubeo*" ("как я хочу, так я и приказываю").

Период имперской теократии показал Rome во всей ее пышности и великолепии, покрыв внутреннюю пустоту и постепенный упадок мраморными плитами. Дворцы и храмы, базилики и аркады, триумфальные арки и амфитеатры, арены и термы (последних в одном Риме насчитывалось около 768), наумахии и цирки, театры и арены, ипподромы и великолепные гробницы изобиловали; но во всех этих архитектурных чудесах прослеживается монументальный дух гордыни, самовосхваления, тщеславного хвастовства и театральной показухи; любовь к красоте, художественная умеренностьи простота повсюду бросаются в глаза своим отсутствием. Римское искусство и декоративно-прикладное искусство подлежат тщательному изучению, чтобы мы могли научиться "как этого не делать", если мы искренне намерены создавать произведения искусства, а не орнаменты, составляющие весьма парадоксальныйобразчик "парвенуса" с дурным вкусом.

Мы утверждали, что римляне никогда не создавали ничего оригинального в искусстве и науке. Их религия, их литература и произведения искусства подтверждают это утверждение до последней буквы.

Слово "религия" имеет цыганскоепроисхождение. У германцев есть *вера* или упование на Бога. Римское слово означало привязывание каждого к определенным формулам или догмам. Они заимствовали свои догмы и суеверия, своих богов и церемонии из всех частей света; особенно у греков и этрусков, а позже и у египтян. Все служило их цели, как только это помогало внушать благоговейный страх массам. У них были авгуры, покровительство и сивиллинские оракулы. По внутренностям животных и человеческих существ они предсказывали будущее. Вспышки молнии, раскаты грома, полет птиц, встречи с зайцами, козами, собаками или кошками возвещали волю богов. Представления о восточных богах были искажены, и они стали более ревнивыми,угрожающими, безжалостными, мстительными и неумолимыми. Юпитер громовержец (Jupiter tonans) правил не по какому-либо моральному закону, а просто силой; он говорил во вспышках молний и раскатах грома, во время ужасающих землетрясений и извержений вулканов. Среди 30 000 божеств, которыми римская тройственная теократия населила видимый и невидимый мир, не было ни ОДНОГО божества доброты, милосердия и утешения.

У них было божество мира, побуждавшее их к войне; у них были божества чумы, голода, лихорадки,росы и смерти. В своем практическом духе они зашли даже так далеко, что организовали "Борьбу с клоациной".

Какие сюжеты рисовать или лепить!

Бледно-желтая женщина с растрепанными волосами, выпученными ужасными глазами, впалыми губами, лишенными плоти и истощенными конечностями может представлятьбогиню голода; другая женщина, намеренно и медленно отрывающая конечности от тел беспомощных существ с дьявольским наслаждением, может быть богиней чумы; другая, безмятежно играющая с человеческими черепами в поле, окруженная умирающими людьми,мужчинами и детьми, может быть богиней смерти.

На примере Данте или Мильтона знание римской мифологии может оказаться весьма убедительным.

У греков в их антропоморфном поклонении был принцип; у римлян не было цели. Римские высшиежрецы были духовными мясниками, которые пытались умилостивить разгневанных богов дымом горящих тельцов, насытить их жиром, которым они буквально вымазывали статуи, и утолить их жажду кровью, которой они обливали алтари. Мыбыли уже достаточно образованны, чтобы относиться ко всем этим божествам с холодным и скептическим безразличием; когда авгуры больше не могли встречаться без смеха и насмешек друг над другом и над своим священным служением, тогда римский разум возжелал более конкретногобога, чем эти каменные фигуры, и они нашли соответствующее живое божество в лице своих Императоров. Земля, конечно, не могла предложить ничего более божественного в виде видимого величия, признанного и которому повинуются, как только его облачат в императорский пурпур и увенчают императорской диадемой, чем безответственный ‘богочеловек’, восседавший на троне цезарей. Созидательная сила Вселенной и явления природы обрели видимые формы; и теперь впервые политическая абстракция воплотилась в

временном правлении императора. Орды придворных, куртизан, льстецов, поэтов, философов, историков, юрисконсультов, ораторов, преторов и консулов, поддерживаемые бездумной массой народа, оказывали *божественные* почести *смертномуталю*, в котором, однако, был сосредоточен *бессмертный* принцип теократической власти. Даже египтяне, склоняющиеся в благодарном восхищении перед нильскими крокодилами, не возмущали человечество до такой степени, как эти вежливые римляне, оказывающие божественные почести императору, подобному Аврелию Коммоду, который 735 раз сражался в качестве простого гладиатора на арене перед своим обессиленным народом. Римская религия была, по сути, космополитической смесью всех жестоких суеверий мира.

Римляне также ввелипубличные игры в подражание грекам по унизительному принципу ‘панис и цирк’. В Греции Аполлон со своими девятью музами руководил публичными играми. У римлян были специально обученные гладиаторы, борцы, танцоры и боксеры-призеры. Участники греческих игр были свободными и независимыми гражданами; у римлян они были либо преступниками, беглыми рабами, либо людьми, приговоренными к смерти. Медведей, львов, тигров и слонов морили голодом и натравливали друг на друга, чтобы порадоватьзрителей своей дикой жестокостью. Вскоре произошло улучшение, и мужчины были выставлены против мужчин со смертоносным оружием, чтобы позабавить мужчин и женщин, мальчиков и девочек своим умением убивать; и, наконец, в качестве дальнейшего прогрессивного развития вкуса, мужчин стали натравливать на диких зверей. В греческой трагедии идеальные страдания человечества, борющегося в неравной борьбе со всемогущей и неумолимой судьбой, были ярко представлены для очищения людей от их страстей, показывая последствия даже неосознанной вины. Греческая трагедия была национальным нравственным сознанием, воплощенным в наиболее совершенной поэтической форме. Римляне установили жестокую реальность *телесных* страданий; *настоящая* кровь, текущая из *настоящих* конечностей; *настоящий* хрип в горле, который сигнализирует о смерти; и *настоящий* последний вздох умирающего человека доставляли им удовольствие.

Подобно их религии и общественным играм, их литература, за исключением сатиры и кодексов законов, была прозаичной и имитационной. Порождение римских произведений поэзии и прозы было следующим: Гомер породил Вергилия, Гесиод—Лукреция; Пиндар—Горация; Эзоп—Федра; Еврипид —Теренция; Аристофан—Плавта; Ксенофонт—Саллюстия; Фукидид—Тита Ливия; Демосфен-Цицерона. Овидий и Тацит были единственными по-настоящему оригинальными писателями; первый верно изобразил пустоту римской этики; а другой непревзойденным языком нарисовал исторический очерк германцев, безжалостно разоблачая контраст между благородной простотой, величием и честностью и деморализованнымсостоянием его собственной страны.

Если искусство является результатом интеллектуального и морального состояния народа, то какого рода искусство могли создать римляне? Нет. Так оно и было на самом деле. Римское искусство - это совершенно неправильный термин; на самом деле это этрусское, греческое, ассирийское, и египетское искусство, облаченное иностранными художниками в эклектичные римские одежды. Искусство у римлян никогда не было славным воплощением священного идеала поэта о богах или непреодолимой цивилизующей силой красоты; оно было всего лишь служанкой власти, богатства, помпезности и тщеславия. Искусство было для них рабом, хорошо накормленным, хорошо одетым, с хорошим жильем, хорошо оплачиваемым, призванным сделать власть более могущественной, ослепить людей, провозгласить всеобщее господство

Рима над миром. Римский характер был сухим и геометрическим, и поэтомуего художественный вкус был архитектурным и монументальным. Римляне поощряли, перенимали и поддерживали все, что могло посредством технического совершенства способствовать развитию искусства.

Мы дали резкую картину пороков римского духа; мыдолжны быть справедливы по отношению к великой миссии, которую он выполнил бессознательно и против своей воли. Централизация языка, обычаев и манер породила космополитический дух. Греческие художники и философы распространяли вкус и ученость. Отдаленные народы были bустановлены более тесные связи.Дороги, построенные для облегчения марша легионов, стремившихся опустошить провинцию, служили средствами сообщения; то же самое делали их акведуки и мосты. Потребности растущего населения вынудили римлян усовершенствоватьсельское хозяйство, и торговля была признана необходимой. Зерно приходилось привозить из одного квартала, ткани - из другого; Греция и Египет были лишены своих бесчисленных произведений искусства, и можно сказать, что Рим в тот период был величайшим музеемвселенной. Суеверия и легковерие, существовавшие среди людей, постепенно исчезли. Африка считалась страной чудовищ, со змеями, достаточно большими, чтобы опутать целую армию и сокрушить ее; считалось, что другие регионы доступного мира населены людьми без голов. Говорили, что великаны, киклопы и чародейки совершали невероятные подвиги, но оказалось, что они лишены сверхъестественной силы; золотые яблоки Испании оказались обычными апельсинами и украшали столы более состоятельных, а со временем и более бедных слоев населения. Устье ада было расположено на берегах Эвксинского (Черного моря), но когда эти регионы были оккупированы римскими солдатами, устье ада пришлось перенести в другое место. Восток и запад, югh и север были объединены под одним великим римским сводом, четыре четверти земного шара были перекрыты аркой, и над ними возвышался широкий купол универсализма. Человека сделали обычным рабом одной великой и распространенной абстракции, что обычно предвещало время, когдавсе люди будут собраны как свободные агенты под одним великим куполом всеобщего братства.

Для этого грандиозного и по-настоящему величественного объединения человечества в единое целое римляне нашли как духовную, так и материальную форму в

1. Арх.
2. Крестовый свод.
3. Купол.

Благодаря *арке*, которой пользовались этруски, но которая при римлянах стала важнейшей частью архитектуры, искусство строительства внезапно освободилось от всех препятствий. Корты можно было бы формировать с большей легкостью, а наземныйплан - с большим разнообразием.

The *Крестовый свод* можно считать специально римской формой. Были построены две цилиндрические арки, пересекающие друг друга под прямым углом в четырехугольном пространстве. Пересечение происходит по двум диагональным линиям, таким образом объединяя противоположные углы. Арки в форме креста поднимаются из четырех точек опоры и делят арку на четыре изогнутых треугольника, называемых калоттами.

The *Купол*, третья форма свода, была вызвана у римлян их предпочтением к *спрямоугольным* зданиям. Они возродили древний курган. Это было применение арки к круглому плану местности. Был изготовлен мощный элемент декора большего или меньшего размера, нарушающий плоскостность стен и позволяющий использовать в качестве украшения богатое разнообразие статуй. Это относится к использованию полукупола для полукруглых ниш и апсиды. Эти чисто геометрические сооружения были бы монотонными и лишенными изящества, как наши железнодорожные станции; и были бы классифицированы какпроизведения инженерной мысли, но никак не искусства; если бы римляне не использовали греческие формы в виде колонн и пилястр для их украшения. Были использованы дорический, ионический, аттический и коринфский стили, а также был добавлен так называемый композитный, или римский ордер. Сочинениете находилось в таком же отношении к протокоринфянам, как Плавт к Аристофану. Римляне с высокомерной неуклюжестью поместили более грубую и сокращенную форму ионической капители на два ряда богато вырезанных листьев аканта. Это была плохая композиция, и оставляла место для значительного улучшения, которое было произведено более полутора тысяч лет спустя.

Ничего не известно об искусстве мифического периода римской истории.

Говорят, что в первые века Республики преобладал этрусканский стильnt, введенный Тарквинием. Квадратные деревянные хижины с округлой соломенной крышей, похожей на курган, были первыми дворцами римских граждан. Только после завоевания Греции в 183 году до нашей эры были представлены греческая архитектура и скульптура. Начиная с этой даты, мы можем разделить римское искусство под влиянием Греции, ассирии и Египта на следующие периоды.

а. Первый период начинается во втором веке до нашей эры, при Республике, после разрушения Коринфа Муммием, и заканчивается правлением Августа Хоусе и началом правления Флавиев, 69 г. н.э. Это был *греко-римский период* архитектуры и скульптуры.

б. Второй период начинается со времен *Флавиев*, 69 г. н.э. После тиранических правлений Тиберия и Нерона космополитическое имперское государство приобрело очевидную стабильность в новых социальных формах, которые нашли выражение в гигантских художественных сооружениях. Этот период, продолжавшийся вплоть до Септимия Севера в 193 году нашей эры, состоит из трех отчетливых фаз.

α. Фаза мощного развития при Флавияхи др.

β. Этап блестящего успеха при *Траяне* (98-117 гг. н. э.)

γ. Фаза возрождения классических греческих форм при *Адриане* (117-138 гг. н. э.)

Мы можем обозначить эти фазы развития как *романо-греческий* период.

с. Третий период правления военного деспотизма преторианской гвардии, в течение которого Рим перестал быть центром вселенского владычества, и каждая провинция начала ощущать свою собственную жизнеспособность, длился от *Септимия Севера* (193-211 гг. н.э.) до Константина Великого. Искусство утратило всякую основу — выродилось в роскошнуюпомпезность, становилось тяжелее с каждым новым произведением, фантастичнее

в невероятных деталях и невозможном исполнении. Лучше всего мы можем обозначить это как *романо-эклектический* период.

О. После разрушения Коринфа Рим изобиловал греческими иммигрантами, а также греческими мраморными и бронзовыми статуями, фризами, колоннами и различными передвижными произведениями искусства. Награбленное из греческих храмов и жилых домов было размещено в римских домах, построенных из кирпича и строительного раствора. Контраст между нехудожественной архетипическойархитектурой римлян и шедеврами греческого искусства был настолько разительным, что они были вынуждены стремиться улучшить свою архитектуру, и искусство стало в определенной степени *модным*. Более состоятельные классы начали изучать его *теоретически*и согромным *покровительственным* энтузиазмом, без какого-либо более глубокого понимания законов вкуса и красоты, но с решимостью превзойти все другие нации в области создания произведений искусства. Такие настроения часто порождают *оживленную торговлю*, ноим не удается продвигать настоящее искусство или приносить пользу настоящим художникам. Стены домов того периода, как правило, были белыми с красными узорами. Красный - любимый цвет детей, дикарей и мясников. Это привело к изготовлению красных кирпичей, которые смешивались с другими кирпичами разных цветов, и таким образом возникли полилитические настенные украшения. Промежутки между красными кирпичами были заполнены черной композицией, имитирующей различные текстильные узоры, и этот способ отделки получилназвание Niello. Постепенно кирпичи и цемент были вытеснены мрамором, и дома стали настолько богатыми, что сформировалась пуританская партия римских ї идиотов, которые громыхали против коррупции и истощения, роскоши и деградации. Сила этой партии была так велика, что Цицерон, опасаясь, как бы эти суровые и тупые римские деятели не подумали, что он знаком с принципами художественной утонченности, заявил о своем полном невежестве в искусстве и выразил свое глубокое презрение ко всем таким бесполезным "аллотриям".

Искусство орнаментации становилось все более и более универсальным. Форумы и атриумы были переполнены бронзовыми и мраморными статуями и группами. Эти усилия, однако, не были подлинными; они не проистекали из художественных потребностей и любви людей — вседвижение было чуждо их сознанию — и в целом представляло собой разнородный элемент, привитый им природой силой обстоятельств. Постепенно они преуспевали в пышном украшении, но всегда было что-то противоречащеедействительно хорошему вкусу. Они использовали узоры, предназначенные для полов, на своих стенах и настенные узоры на своих потолках, а то, что подходило бы к потолку, они укладывали на свои полы, создавая таким образом печальную путаницу. Азия, всегда отличавшаяся яркимицветами и тайным талантом правильно сочетать их, вызвала восхищение римлян, и они начали расписывать свои стены. Они часто вырезали украшенные части разграбленного греческого храма и устанавливали эти части наугад в своих домах,очень мало заботясь о том, есть ли соответствие между ними и их собственным настенным декором или нет. В этот период у нас есть попытка "сценографии'. Стены были расписаны архитектурными видами, представляющими колоннады, интерьеры, пейзажи, а позже - греческие мифологические и даже исторические сцены. В них Персей и Андромеда, или Медея, замышляющая убийство своих детей, или Геркулес, уничтожающий змея, или какой-нибудь другой *сенсационный* поступок были любимыми сюжетами. Под влияниемалександрийских греков стал распространен другой обычай. Стены все больше и больше обшивались панелями, а на панелях появлялись произведения искусства.

Эта "мания", или мода, стала настолько повсеместной среди римлян, что они больше не могли найти произведений классического искусства, и им пришлось нанимать живых художников для воспроизведения античных карнизов, метоп, колоннад, капителей, щитов, шлемов, треножников, сфинксов и грифонов; но даже эти художники были настолько завалены заказами, что удовлетворить лихорадочный спрос было невозможно. Чтобы быстрее создавать произведения искусства, они начали расписывать панели, и Римская империя превратилась в полноценную фабрику настенных украшений. Легкие колоннады из тонкого тростника, балдахины со стрельчатыми арками и фантастическими чудовищами, заполнявшие стены, а иногда и просто сочетания цветов использовались в общепринятом стиле. Искусство снова превратилось в обычную торговлю. Панели и стены были украшены не работами старых добрых греческих мастеров, а простыми имитациями. Маньеризм вытеснил style, а арабески, росчерки, незначительные клетчатые узоры или геометрические головоломки заняли место исторических картин —убогих настенных украшений в театральном стиле, без каких-либо попыток изобразить высшее искусство.

Использование мрамора в качестве средства украшения не всегда было принято у римлян, и было введено Л. Крассом, цензором, который украсил свой дом шестью небольшими мраморными колоннами из Гиметта, и его очень сильно обвиняли в этой экстравагантности. М. Скавр, эдил, построивший знаменитый театр вуден, украшенный 360 колоннами из мрамора, стекла и бронзы, и около 3000 статуй и изображений, атриум и перистиль его частного дома были богато украшены изысканными колоннами. Манурра, префект оружейников при Юлии Цезаре в Галлии, считается первым, чьи стены были украшены мраморной инкрустацией; в то время как М. Катул мог похвастаться первым мраморным полом и порогами из нумидийского мрамора. Из храмов одним из первых, построенных из мраморных блоков в более чистом греческомстиле, был храм Юпитера Тонана. Храм *Фортуны Вирилис,* возвышавшийся на высоком фундаменте на берегу Тибра, был выполнен в ионическом стиле. Храм Весты в Тиволи, возведенный на крутом скалистом возвышении над пенящимися водами Анио, был круглым зданием в коринфском стиле.

Театры, общественные залы, бани и форумы были признаны необходимыми либо для отвлечения общественного внимания от политических вопросов, либо для завоевания голосов непостоянной толпы, жаждущей развлечений и возбуждения. Первый каменный театр был возведен Помпеем. Юлий Цезарь превзошел всех своих предшественников и соперников по великолепию. Он начал строительство театра Марцелла, который был завершен Августом, и так расширил и украсил *Большой цирк*, что он мог вместить 150 000 зрителей; он построил прекрасную базилику Юлия, общественный суд, в котором Центумвиры или судьи могли заседать и рассматривать дела, а советники принимать своих клиентов, и построил новый Форум, и украсил его храмом, посвященнымВенере Генетриксе. Римский форум (в подражание греческой агоре) представлял собой здание примерно в три раза длиннее и шире. Интерьер был окружен арочными портиками, а по бокам от него располагались самые величественные сооружения, такие как театры, базилики и храмы.

Bse форумы были посвящены особым целям, таким как Fora *civilia* или Fora *venalia*, и использовались для публичных собраний или как рыночные площади. Цезарь пытался стать римским Периклом, но император Август отстранил его от этого. До основания ЦезаридыРим был буквально городом ‘кирпичей’; теперь он стал ‘городом из мрамора’. Храмы были в изобилии построены и перестроены. Цезарианская теократия нуждалась в этих обителях

великолепия и самовосхваления. Одним из самых впечатляющих образцов этой *греко-римскойчеловеческой* архитектуры был Пантеон, построенный Агриппой, зятем Августа. Первоначально это должно было быть входом в великолепные термы, но по завершении строительства оно было превращено в храм и посвящено мстящему Юпитеру. Это было круглое здание диаметром 132 фута и высотой 132 фута, триумфально провозглашавшее богатство и мощь Рима. В нем находилась статуя Минервы работы Фидия и Венера, у которой, как говорят, в ухе была половинка жемчужины, оставленной Клеопатрой. Жемчужина была оценена в 125 000*фунтов стерлингов*. То, что греческая мраморная статуя была украшена частью *серьги* египетской принцессы, в высшей степени характерно для римского вкуса в вопросах искусства. Одним из самых великолепных памятников архитектуры в стиле хорошего греко-коринфского орнаментаявляется храм Августа в Поле в Истрии. Триумфальные ворота, эти фирменные римские сооружения, в то время были простыми по дизайну и совершенными по исполнению. От мавзолея Августа ничего не осталось, кроме фундамента диаметром 220 футов, который сейчас используется как цирк для конноспортивных представлений. "Sic transit gloria mundi", если она основана на простой показухе и тщеславной гордыне.

В этот период был спланирован и построен Никополь; Храм Соломона был украшен колоннадами в греко-коринфском стиле, а в Нимемес (Немаус) мы располагаем наиболее полными остатками храма простилос псевдиптерос римской архитектуры с чистейшими коринфскими колоннами. При Тиберии лагерь преторианцев был превращен в мраморный дворец. При Клавдии гавани и молы былирасширены, построены и украшены. Нерон сжег Рим, чтобы восстановить его с большей помпой. Архитекторам Целеру и Северу пришлось строить *золотые дома*, портики которых были длиной в несколько миль. Столовые превосходили по великолепию все, о чем мечталось в индийской поэзии. В убранстве этого дворца, или, скорее, группы дворцов, мы видим величайшую ошибку, в которой может быть повинен художник. Ошибка азиатского происхождения. Это можно обозначить как сознательную "*ложь*' в конструктивных элементах. Они пытались скрыть дорогостоящий материал под дешевой маскировкой; тенденция столь же плохая и предосудительная, как "ложь' в дешевых веществах для представления дорогостоящих материалов. Римляне использовали панцирь черепахи в качестве шпона для своей мебели и красили его, чтобы придать ему вид деревaod; мы, с другой стороны, используем дерево и раскрашиваем его, чтобы придать ему вид 'giallo antico' (желтый мрамор) или любого другого дорогостоящего камня. Орнаменты начали терять всякую симметрию и пропорции. Беспорядок и изобилие правили безраздельно. Стены комнатных туалетовнапоминали выставки восточных ковров, гобеленов и ювелирных изделий. Искусство вернулось к чрезмерно раскрашенным, чрезмерно украшенным, чрезмерно орнаментированным саванам, в которых хоронили древние мумии. Какое-то время искусство с азиатским великолепием уносилось в могилу помпезности tasteles.

Б. Со времен Флавиев, вплоть до Септимия Севера, римский мир пронизал новый дух художественного универсализма. Греческий элемент ослаб, и преобладали круглые формы римлян, украшенные неразборчивой смесью дорических, ионических и коринфскихтианских колонн. Колизей, амфитеатр Флавиев, начатый Веспасианом и законченный Титом, относится к этому периоду. Три ряда аркад, первый из дорических, второй из ионических и третий из коринфских полуколонн с их перекрытиями, увенчанные четвертым этажом, украшенные коринфскими пилястрами и снабженные окнами, охватывали овал длиной 600 футов и шириной 500 футов, способный вместить 80 000 зрителей. Цирк был построен таким образом, что его можно было использовать и какаумахию. В этом чрезмерно украшенном помпезном здании

происходили великие бои гладиаторов; здесь люди и дикие звери сходились в смертельной схватке; здесь убитых утаскивали веревками, прикрепленными к их телам железными крюками; здесь императоры восседали со всей знатью Рима и наслаждались спортом, который в более поздний период духовного господства Рима по *жестокости* превзошли только благочестивые "аутодафе" введенных в заблуждение священников.

Триумфальная арка Тита на высотах Виа Сакра; с одной аркой, пробитой сквозь массивные стены, украшенной с каждой стороны полуколоннами; была первой, украшенной более грубой формой римской *составной капители*. Орнамент выдержан в определенных рамках; внутренние боковые стены арки имеют превосходные рельефы, повествующие о разрушении Иерусалима.

Все перечисленное превзошел по великолепию "Форум Траянум" (98-117 гг. н.э.), архитектором которого был Аполлодор, уроженец Дамаска. Великая базилика Ульпия, с ее *пятью нефами*, была ее частью. В небольшом дворике, окруженном колоннами, возвышалась гигантская колонна Траяна высотой 92 фута. Барельефы, спирально обрамляющие богато орнаментированную колонну, представляют собой своего рода императорскую летопись, в которой систорической точностью и сухостью запечатлены сцена за сценой дакийской войны. Фигуры высотой два фута и числом не менее 2500; они выполнены в простом натуралистическом стиле, лишенном какой-либо идеализации, и демонстрируют талант художника группировать. Головы фигур, как это было обычно во всех скульптурах римлян, слишком малы для тел.

Триумфальная арка Константина с тремя отверстиями, несомненно, является самым великолепным памятником такого рода. Он был сделан из пентельскогомрамора, взятого из фрагментов арки в честь Траяна. Пропорции благородны, а исполнение технически точно; орнаментация, однако, слишком обильна. Вторая фаза этого периода очень быстро пришла в упадок. Карнизы начали украшать канавками; триглифы и углубления использовались попеременно бесконечными рядами; даже центральные завитки коринфских капителей (кауликоли) были чрезмерно украшены. Все пришло в неистовство; розетки, кассеты, щиты, консоли, стереобаты и стилобатыиспользовались в изобилии, без всякого смысла и причины, чтобы усилить эффект горизонтальных линий зданий. Все было не по форме, непропорционально и не на своем месте. Вечное повторение одних и тех же форм провозглашало одно и то же отчаянное *обожествлениеиона* всемогущей власти теократического правителя.

Император Адриан, чье положение делало его *божественным* архитектором и который по самому своему достоинству должен был разбираться в искусстве лучше любого другого смертного, не разделял, как многие самодовольные художники нашего времени, идею о том, что "работа и проделанный труд" - это все, что требуется в искусстве, и что любое знание правильных принципов, любое чувство красоты, любое знакомство с эстетикой или историей искусств бесполезно, и что требуются только деньги и исполнительная властьn. Напротив, хотя он и был римским императором, он прилежно изучал античность и пытался возродить классическое искусство.

В нашем распоряжении был *императорский архитектор*, располагавший неограниченным количеством золота, серебра, мрамора, дерева и драгоценных материалов , и все же ему пришлось вернуться к грекам за изящными формами в орнаменте. Он приказал казнить Аполлодора за то, что тот осмелился придраться к запутанному плану храма Венеры (*Любви*) *и*

Рима, который по своейстрогости превосходил любое сооружение того времени. В плане двойного храма определенно было что-то причудливое. Император был слишком сильно поражен открытием, что *Roma* читает задом наперед, давая *Любовь*, и хотел выразить это открытие в архитектурной легенде, разместив *два* храма вплотную друг к другу так, чтобы они составляли *одно*, чтобы обозначить *два* слова с *двумя* значениями, которые, тем не менее, были *одним* словом. Успех, насколько можно было судить по правильности плана, был сомнительным. Кассеты бронзовой крыши, соединявшей *два* храма в *один*, были отделаны наиболее элегантно. Внутренний двор храма имел размеры 500 на 300 футов. Другой похожий на башню круглый памятник, основанный на квадратной подструктуре, образовал Мавзолей (ныне замок Святого Анджело). Диаметр круглой части составлял 226 футов. Этосооружение соперничает по солидности и величию с египетскими памятниками. Блоки травертина колоссальны, а огромное здание было покрыто паросским мрамором и увенчано огромной квадригой.

При Антонинах архитектура и искусство в целом постепенно приходили в упадок. Люди занимались совершенно другими темами. Стоицизм и христианство — старый мир языческих формальностей и новый мир духовного искупления — оказались в конфликте. Взволнованное состояние общественного сознания редко благоприятствует пластическому искусству. Образец, демонстрирующий этот конфликт, можно увидеть в храме Антонина и Фаустины, построенном Антонином Пием (138-161 гг. н.э.). Второе издание колонны Траяна приведено в колонне Марка Аврелия (161-180 гг. н.э.), которая стоит наМарсовом поле. Рельефы, обвивающие шахту, изображают сцены из войны с маркоманнами. В исполнении есть определенная живость, но композиции не хватает ясности и точности, и прежде всего идеализации. Реки, поля и ограждения стен нанесены с большой точностью, а рельефы по стилю напоминают географические карты. Строгий реализм - главная черта этого памятника.

С. В течение третьего периода архитектуре и скульптуре, орнаментам иживописи вскоре пришлось уступить место постоянному использованию оружия. Гордая владычица мира больше не расширяла своего влияния; она снова была занята украшением своих богатых дворцов, но в заботах и печали, с озабоченно нахмуренным челом, преследуемая необходимостью напрячь все свои силы, чтобы сохранить то, чем она владела. Провинции научились обходиться без Рима; консулы и проконсулы так хорошо подражали своим *божественным* повелителям, что возомнили себя богами, и верховное божество, Император, утратило свою власть над ними. Государство— основанное на абстракции, начало исчезать, как полуночный призрак на рассвете. Одностороннее обожествление материи в древние языческие времена должно было уступить место совершенно новому способу чувствовать, думать, говорить и действовать. Новое времяискало новые формы и должно было перейти от дикого состояния через варварство, символизм и мистицизм к самосознанию, чтобы найти такие формы, которые выражали бы совершенную гармонию между духом и материей. Тем временем искусство влачило свое существование, копируя то, что делали старые мастера Греции и художники Рима. Резец, линейка, да и сами камни дрожали в руках художников. Они чувствовали, что работали без основы; что они нагромождали кварталы, чтобы видеть, как онирассыпаются в пыль; что они строили улицы из помпезных колонн, некоторые из них длиной 3500 футов, чтобы видеть их пустыми и безлюдными; они украшали, но делали это с тяжелым сердцем; их душа больше не была в работе. Они уже слышали глубокий *духовныйшепот* о других новостях, разносящихся по миру, с одной стороны, и ужасный *мирской* крик могущественных варваров, еще не ослабевших от роскоши и распущенности, вооруженных мечами и железными дубинами, с другой. Шаги

мстящего фантомабыли слышны на Севере; "аллилуйя' искупленного человечества - на Юге. Этот период ознаменован триумфальной аркой Севера, на которой размещены рельефы без какого-либо отношения к архитектурному устройству. Каракалла (211-217 гг. н.э.) построил бани с гигантскими залами, оборудованными 1600 мраморными сиденьями, с тенистыми прогулочными аллеями, помпезными читальными залами и местами для всевозможных игр. Это был рай на земле, чтобы отделить людей от *духовных* Эдем любви и счастья, ворота которого были открыты Христом. В лихорадочном возбуждении язычники строили улицы, дворцы, базилики, залы, рыночные площади, памятники и целые города. Помпезность богослужений возросла. Диоклетиан построилd бани на 2400 мест; главный зал находился под тремя поперечными сводами, с пролетом 80 футов каждый, опирающимися на гранитные колонны. Жажда сенсаций овладела как людьми, так и художниками; жажда сенсаций с оттенком римской вульгарности. Всеми принципами архитектуры, скульптуры и орнамента аркипренебрегали. Колонны и арки были перемешаны в печальной несообразности. Арка опиралась на архитрав или часто поднималась без перерыва непосредственно из капителя. Колонны имели спиральную или винтовую форму; разнообразие деталей угнетало; ни покой, ни цезура не выделяли их орнамента. На самом деле это был *чрезмерно украшенный орнамент*. Техническое исполнение везде было великолепным, но совершенно механическим; в искусстве пренебрегались принципами, потому чторимская жизнь утратила даже единственный руководящий принцип своего существования — экспансию с помощью грубой силы. Люди с вульгарным складом ума и вкусом всегда будут очарованы огромными и внушительными массами, богатством материала, смелостью геометрических сочетаний и поразительными достижениями механического мастерства. Великолепная лепнина, бесконечные фризы украшений, капители с их богатой листвой, выстроенные в точные архитектурные линии, подобно римским легионам, выстроенным в боевой порядок, обладают особым мистическим очарованием для всех тех, кто больше заботится об эффекте, чем о вкусе или строгости стиля, или больше о показухе, чем о симметрии и пропорциях; но если они любят старый римский стиль и хотят работать в нем, пусть они прежде всего настаивают на подлинных материалах. Пусть они работают с настоящим гранитом, травертином и мрамором; пусть они не работают с железом и стеклом или с парижской штукатуркой вместо каррарского мрамора; или с деревом, окрашенным и покрытым лаком под гранит, *лазурит* (лазурный камень) или *giallo antico*. Первая обязанность художника - знать и владеть своим материалом, а не пытаться создать римские архитектурные эффекты с помощью материалов, требующих совершенно иного обращения. Всякий раз, когда мы пытаемся обойти этот закон, мы обязательно создаем что-то маленькое и подлое, тонкое и потраченное впустую, несмотря на великолепные размеры. Пытаясь выглядеть величественно и надменно, солидно и помпезно, мы изображаем "ложь" в кирпичах и известке, в раскрашенных фризах, бутафорских колоннах и вычурных портиках; и затем мы удивляемся, что над нашим художественнымпродуктом вместо того, чтобы восхищаться, смеются как над карикатурой.

В Греции динамическая сила была сосредоточена на воспроизведении *идеальной красоты*; в Риме она истощилась в завоеваниях и политике. Только до тех пор, пока моральная сила красоты, эквивалентная силе добродетели, уравновешивала эксцентричность дикого фантастического воображения, греки были способны создавать образцы искусства. Римляне никогда не стремились к такому равновесию; они дисциплинировали себя, но в совершенно ином направлении. Эта техническая, механическая и военная дисциплина в определенный период жизни отдельного человека или нации крайне необходима для того, чтобы поставить

физические и интеллектуальные способности под руководство некоего авторитета, хотя это может быть простой абстракцией. Результаты, которые могут быть достигнуты таким образом, могут быть изучены в римском искусстве, несмотря на все его недостатки.

Христианство теперь озарило мир своим ясным светом; но, ослепленное божественным сиянием, всев искусстве, науке и общественной жизни поначалу казалось темным, почерневшим и безнадежным. Постепенно умы людей начали постигать недавно провозглашенный вечный закон, благодаря которому только нарушенные внутренние и внешние, духовные и материальные, моральные и интеллектуальные,физические и динамические силы человечества должны были достичь совершенного равновесия. Со временем человек осознал свою природу и раскрепостил свой дух в жизни и искусстве. Он начал стремиться ввысь, отстраняться от простых форм, какими бы прекрасными они ни были, если в них не было ни смысла, ни души, ни осмысленности; он во всем искал спасительную ИДЕЮ, без которой невозможно ни одно *современное* произведение искусства. Таким образом, древнее искусство должно было подчиниться иным принципам. В будущем нам придется различать художественные произведения *реальности*, *чувства* и *интеллекта*, пока мы не обнаружим, что вынуждены искать комбинацию этих элементов, чтобы понять современное искусство.

ГЛАВА XI.
РАННЕХРИСТИАНСКОЕ ИСКУССТВО.

Исторически и философски, с точки зрения любойподходящей конфессии; в глазах набожного верующего, так же как и в глазах скептика; мыслителем и простым автоматом из крови, плоти и костей; следует признать, что двумя наиболее важными событиями в истории человечества былиоснование христианства и великое переселение народов Севера. Одно было *духовным* движением, другое - насквозь *материальным*.

Обычно, прослеживая историческое развитие человечества в науке и искусстве, следуют очевидному курсу движения солнца и предполагают, что прогресс шел с Востока на Запад вместе с Индрой, Ормуздом, Гором и Фобосом Аполлоном. Однако это всего лишь фраза. Чтобы понять и оценить историю человека, лучше разделить земной шар на южное и северноеполушария; ибо мы обнаруживаем, что по аналогии с этим разделением происходило материальное, а также интеллектуальное развитие жизни на нашем земном шаре. Мы можем даже пойти дальше и проследить различие между развитием жизни и искусства на юге ик северу от северного и южного полушарий. На самом крайнем юге южного полушария у нас есть животный мир и человек, находящиеся на самой низкой ступени прогрессивного развития; в то время как чем дальше мы продвигаемся к северу, тем больше возрастает животный мир иинтеллектуальные способности человека. Это также имеет место в северном полушарии, вплоть до холодной зоны, где начинается реакция. На юге моральная сила была более развита, чем интеллектуальная. На юге преобладающая статическая сила,связанная с плохо дисциплинированным воображением, загнала человека в область метафизических спекуляций; неправильно понятые законы природы и невежество вялых и ленивых масс дали волю суевериям и жречеству. Таким образом, юг (или юго-восточнаяулица) был местом рождения

различных теогоний и религиозных систем. Идолопоклонство, зоолатрия, сабаизм, теизм, пантеизм, астрология, символизм, мистицизм, алхимия, магия и каббалистика зародились на юге. Интеллектуальная сила человечества, обладающая сильнойспособностью регулировать себя моральной силой, решительно преобладала на севере или северо-западе нашего земного шара; и мы получили философию, а также искусство в их наивысшем совершенстве из Греции, тогдашнего самого северного места обитания цивилизованного человечества. Все науки, которые своим благотворным влиянием способствовали благосостоянию и прогрессу человечества, были развиты на Севере. На Севере были развиты астрономия, география, история, ботаника, зоология, физиология, анатомия, химия, геология и космогония.

Дикарь Юга вплоть до наших дней не идет дальше украшения геометрическими фигурами; он не может создать ни животных, ни человеческую фигуру. Египтяне превзошли ассирийцев и вавилонян в своей монументальной архитектуре, но в пластическом воспроизведении человеческого облика они так и не преуспели. У их сидящих фигур ноги и бедра образовывали прямые углы при виде сбоку, в то время как спереди они были параллельны; драпировка была просто обозначена линиями, редко прерываемыми складками. В их исторических и аллегорических барельефах композиция лишена изящества и правильности очертаний; но они уже проявили замечательную силу в рисовании животных. Индийцы достигли более высокой ступени развития скульптуры; их мифология и поэзия снабдили их разнообразными сюжетами, которыми они покрывали стены своих святилищ и храмов; после того как доктрины Будды стали более универсальными, они достигли величия в своей архитектуре в сочетании с определенной степенью элегантности. Человеческая форма воспроизведена с легкостью; пропорции, хотя и слишком мягкие, слишком чувственные, более правильные, чем у египтян.

Пока греческие художники работали с благоговением и скромностью, вдохновленные верой в богов, они были способны пониматьБожественное откровение красоты во внешнем облике человека. До тех пор, пока римляне бессознательно работали в этом духе, они создавали свои колоссальные архитектурные памятники. Однако, когда ложные принципы вынудили государство и граждан воевать с реальностью ради нищенского существования или предаваться простым чувственным удовольствиям, человек пришел к открытому разрыву со своей судьбой, и человечество могло бы полностью погибнуть в грехе и беззаконии, если бы Провидение милосердно не вмешалось, освободив через Христа "внутреннего человека", то есть интеллектуальную и нравственную силу в человеке, подготовив таким образом человечество к более высокой прогрессивной жизни. Юг Азии должен был пройти через те же религиозные и художественные фазы развития. Буддизм стоит к брахманизму в таком же отношении, как христианство к мозаизму и язычеству. За исключением, однако, того, что обе религии были реформациями более старых устоявшихся вероучений, всякая аналогия между ними прекращается. Доказательство различия заключается в диаметрально противоположном развитии, произведенном буддизмоми христианством. Это правда, что буддизм учит нас не убивать, не воровать, не лгать и не напиваться. Христианство делает то же самое. Будда в двенадцати других предписаниях превозносит самоотречение, бедность и повелевает всем медитировать среди могил о мимолетности нашего земного существования. Христианство делает то же самое. Христос, однако, искупил и освободил нашу духовную природу и привел ее к самосознательной, яркой деятельности; в то время как буддизм низвел эту высшую *индивидуальную* природудо ничтожества, отрицая наличие в нас независимого морального агента; уча, что мы являемся феноменами всепроникающей божественной силы, универсальностью которой мы должны быть поглощены после жизни. До тех пор, пока

христианство придерживалось, хотя и в иной форме, почти тех же мистических принципов, что и буддизм, результаты в искусстве были теми же; ибо наше церковное искусство было возрождением буддийских храмов со всеми их подразделениями, их стрельчатыми арками, их пестрыми колоннами и опорами, трифорием, алтарем (Дагопа), галереями, часовнями и криптами.

Божественные слова Христа прозвучали в тот период, когда греки уже давно обратили свои умы к распущенному поклонению чувствам. Египтяне, вздыхавшие под властью своих римских надсмотрщиков, нашлиубежище в темном мистицизме, смысл которого был для них давно утрачен; евреи разделились на враждующие секты, погрязшие в религиозном безразличии или занятые простыми внешними формальностями, ненавидящие всех и всячески ненавидимые. Римляне с трепетом преклоняли колени перед имперским божеством, рабы и бедняки считались всего лишь бременем для общества; богатые были безжалостны, развратны и упивались развлечениями; детоубийства, самоубийства, убийства и разложение, отчаяние и уничтожение были повседневным явлением. В этот период, при таких обстоятельствах, божественный Учитель умер на кресте, запечатлев своей смертью единый великий поток любви: "что все мы дети *одного* Отца, Который на небесах'. Бог мести старого мира превратился в Боганеиссякаемой любви. У евреев и древних благословенным был только тот, у кого было изобилие на земле; теперь же превозносились чистые умом, бедные или богатые, слабые или могущественные, красивые или уродливые. Бог присутствовал во вселенной не просто как ее живойобраз, или в горящем кустарнике, в громе и молнии, в рычащих вулканах, в ковчеге, резном идоле, статуе или в храме. Бог присутствовал везде, где добрый, любящий и прощающий разум был готов стать Его ковчегом или храмом. Христос отрекся от всех местных богов; не требовал никаких жертвоприношений растений или животных; не предписывал никакой диеты или внешних признаков кровопролития; не допускал многоженства; не провозглашал своих последователей единственными *избранными* детьми *Отца Всего*; но учил единому, неделимому и вечноистинному закону мира, любви и терпимости. Это учение столь же универсально, как интеллект; оно должно быть такого же божественного происхождения, как и сам интеллект; это единственная вера, которая однажды должна объединить Человечество в одно великое любящее братство. Что заразница! Не только смена; это было здание нового славное будущее; он был восстановлению утраченного равновесия между рабочей силы человечества; это было искупление наших индивидуальных, нравственных, и интеллектуальных способностей; он был enuncизменений вечного закона, согласно которой человечество, до тех пор, подсознательно развивать, но которых он стал сознательным в слове, а также в духе через Христа. Рабство тела или разума было, по крайней мере в принципе, когда-либо отменено; и одно из несамых благословенных сооружений византийской архитектуры в Италии, церковь Святого Витале в Равенне, была посвящена Юстинианом, римским императором, памяти раба, принявшего мученическую смерть за свое благочестие и любовь. Начали строиться больницы для бедных и немощных, Ксенодохия (убежища для чужеземцев) — архитектурные сооружения, которыми не мог похвастаться весь древний мир.

Христианский дух сначала боролся за то, чтобы найти соответствующую форму в искусстве; молодое вино наливалось в старые сосуды, пока оно не прорвало разлагающиеся оковы и не вырвалось живительным художественным потоком в двух направлениях:

(*а*) Как романское искусство на Западе, приходящее в упадок продолжение римского искусства;

(*b*) Как византийское искусство на Востоке, возрождение азиатского искусства.

Начало христианской пластики и изобразительного искусства следует искать в подземных пещерах; в катакомбах, использовавшихся египтянами, ассирийцами, персами, греками, этрусками и римлянами в качестве мест захоронений. Глубокие, но простые доктрины Христа поначалу были скрыты в символах, прообразах, аллегориях иизъянах. В Символе мы пытаемся выразить общую идею с помощью особого внешнего знака, совершенно не похожего по форме на значение. Геометрические фигуры, растения и животные представляют элементы символизма. В Аллегории художник представляет конгруэнтности, прослеживаетсвязи, объединяет аналогии и отделяет различия. Воображение в аллегориях имеет неисчерпаемое поле для композиции. Типы - это знаки, произвольно интерпретируемые как означающие что-то, что они могут означать, а могут и не означать. Эмблемами у греков были большиестаринные или серебряные фигурки, которые можно было отделять от сосудов. У римлян это слово использовалось как синоним символа или метафоры. Они стали для нас, христиан, цветными знаками. Белый или синий был символом невинности, красный - радости, черный -траура, зеленый - надежды и фиолетовый - силы или достоинства.

Мифы обычно берут свое начало в символах и аллегориях, которые находили толкователей, комментаторов, экзегетов и толкователей у жрецов древнего мира. Позже мифы были подхвачены поэтами и искусствоведами, а догматические объяснения мистических знаков были преобразованы в легенды, сказки, саги или даже в исторические факты. Ничто не доставляет большего удовольствия пытливому уму человека, чем мистический знак! Чем более непонятен такой знак, тем болеежеланным он кажется детскому созданию. Все, что окутано сомнением, окутано символом или прообразом, обладает особым очарованием. Все, о чем можно только догадываться или смутно ощущать, вызывает большее восхищение, чем то, что ясно лежит перед нашей способностью восприятия. "Мистическимнаукам обучали в символах, в темноте ночного времени; само символическое следует сравнивать с ночью и мраком', - говорит Деметриус. Неудивительно, что символы были приняты первыми последователями Христа. Они были слишком близки к Египту; древний мир еще не совсем утратил свое влияние на умы масс, и они не могли не воспользоваться формами, которые использовались индийцами, греками, египтянами или римлянами.

В старых катакомбах Святого Себастьяно, Святого Калисто, Святого Лоренцо и Sta.Гнезе в Риме, общая протяженность которого составляет около 750 миль, и в монастырях Святого Дженнаро де Повери, штат Калифорния. Мария делла Санита и штат Калифорния. Мария делла Вита в Неаполе мы находим некоторые попытки символизма; крест, монограмма имени Христа XP {CHR}; или AΩ {AÔ}, символизирующая начало и конец всего сущего; пальмовая ветвь, голуби, пузырьковые рыбы и кое-где ягненок. Но эти знаки относятся к четвертому и пятому векам нашей эры. Надписи датируются не более чем вторым веком.Домашняя простота ранних христиан отчетливо прослеживается в отсутствии каких-либо символических украшений в течение первых двух столетий. Постепенно христиане прошли через фазу геометрического орнамента. Появились треугольники и круги, кресты и квадраты, квадраты, разделенные на четыре квадрата, или квадрат, взятый трижды, что дает двенадцать точек, число которых содержит священные числа; три (Троица), пять (пять священных ран Христа), семь (семь кардинальных добродетелей, или семь днейТворения) и двенадцать (двенадцать апостолов). Семь было священным и мистическим числом у всех древних народов. В древности было семь планет и семь цветов; у лиры Аполлона было семь струн; Пан использовал семь труб для своей

флейты. В неделе семь дней; семь или трижды по семь - критические дни в медицине; у иудеев в Иерусалимском храме было семь ветвей к подсвечнику. Семь лет Иаков должен был служить за Лию; и еще семь - за Раахеля; семь были колосьями и коровами, о которых мечтал фараон; семь были богами в скандинавской мифологии; семь были страданиями Девы Марии; семь главных добродетелей; семь смертных грехов; семь - таинствами Римской церкви. Мы не можемне видеть в мельчайших деталях истории и искусства, философии и религиозных систем вечно прогрессирующее "единство", пронизывающее человечество как великое целое.

Едва христиане усвоили эти знаки, как они перешли к следующему этапу, украшая церкви и гробницы, алтари и священные сосуды эмблемами, взятыми из растительного и животного царств, чтобы служить священными видимыми внешними знаками какой-то священной внутренней благодати или добродетели. То, что было бессмертным, должно было быть выражено в смертных формах, а конечное должно было воплощать бесконечное. И снова значение освятило форму; и снова, постепенно, *форма* стала всем, и дух был полностью утрачен из-за простого внешнего знака. Искусство веками страдало под мрачным давлением символизма, и, пытаясь освободиться, оно творило чудеса, но оно освободилось и снова обрело высшие формы красоты только тогда, когда человечество вернулось к тем законам, которые, следуя им, создавали формы, совершенные сами по себе.

На протяжении веков искусство упивалось воспроизведением символических ворон, орлов, павлинов, голубей, решеток, кувшинов, ульев, быков, свиней, бычков, гусей, скрипок, рыб и т.д., как атрибутов святого Себастьяна, святого Иоанна, святой Варвары, святого Фомы Аквинского, святого Киприана, святого Нарцисса, святого БЭрнарда, святого Себальда, святого Антония, святого Мартина, святого Генезия, святого Хрисогона и т.д. Из этих символов и эмблем возникла целая наука: *иконология*, которая отличается от мифологии только формой. Простые явления природы больше не были воплощены; индивидуальныйдвойственный дух, живший в форме, стал всем во всем. Таким образом, христианское искусство познакомило нас с двояким миром.

(1) В духовный мир, в котором наш интеллект двигался, так сказать, по кругу. Мы взяли свое начало в бесконечности, утратили свою преходящуютелесную форму и вернулись в бесконечность, из которой мы произошли, — своего рода идеализация материального.

(2) Мир внешних форм, которые в своих индивидуальных явлениях имели значение лишь как хрупкие временные сосуды вечного Духа; этот Дух больше не был универсальной суммой, которой индивид был впоследствии поглощен, но предполагалось, что он останется *индивидуализированным* на протяжении всей вечности. Художники и другие люди работали не только для этого мира, но их деяниям суждено было пережить все грядущие времена. Всвоем двойственном мире христианское искусство прошло через следующие этапы:-

(*a*) Через *исторический* этап, который начался с рождения, жизни, смерти и воскресения Христа как новой центральной точки всего сущего. Вечный Дух воплотился, воплотился внеизменной форме и, освободившись от нее, вновь обрел свою абсолютную божественность. Со временем это привело к появлению возвышенных исторических зарисовок в скульптуре и живописи.

(*b*) Через *религиозную* фазу. Дух, освобожденный и искупленный Христом, искал в делах гармоничной любви совершенно новыесферы действия. Кристаллы, цветы, деревья, пейзажи, животные и люди были переплетены, чтобы провозглашать не только внешнюю красоту, как у

греков, но и союз неорганического и органического, древнего и нового миров в честь единого Бога в трех эманациях или персонификациях.

Пока епископы, священники, пресвитеры, дьяконы и миряне были заняты попытками облечь новый дух в слова, искусство, казалось, дремало. Слишком сильный штормовой ветер разногласий по поводу метафизических тонкостей, мистических и догматических разногласий препятствовал пластической трактовке христианства. .Гностики, несториане, Manichæans, донатисты, Ариане, и Athanasians, и т. д. впустую энергию раннехристианских художников, с их дикими различия, свои непонятные верхнихпредоставляются. Споры о том, было ли благословение более действенным, когда его произносили *тремя* или только *двумя* поднятыми пальцами; были ли более действенными кресты из равных частей или кресты, в которых одна часть была меньше другой, не способствовали продуктивным способностям художников. Когда при Константине христианство было возведено в ранг государственной религии, в честь новой веры были построены церкви. На Западе римские базилики были переданы для религиозного поклонения христианам, и со временем, смешавшись с тевтонскими формами, возник романский стиль. На Востоке произошло оживленное возрождение азиатских форм, индийских, ассирийских и вавилонских образцов, и из этих сочетаний мы получили так называемый византийский стиль.

TheОбщими характеристиками раннехристианского стиля, в котором преобладала форма римской базилики, были следующие: —Апсида, резиденция епископа и духовенства, была полукруглой. Между апсидой и нефом стоял алтарь, или, скорее, стол common, увенчанный балдахином, поддерживаемым колоннами. Стены были покрыты фигурами Христа. Основной корпус состоял из широких и высоких центральный неф, по обе стороны которого находились два нижних проходов, разделенных рядами колонн, дТин верхней части стены нефа либо общим архитрав, или сильных круговых арок. Верхняя стена была снабжена большими широкими окнами, некоторые из которых были также расположены в низких стенах боковых проходов. Апсида хранилась в мистической темноте.

Трехступенчатоеразделение индийских, египетских и еврейских храмов тщательно соблюдалось. Священники собирались в апсиде, молящиеся - в холле или на галереях, а кающиеся или грешники останавливались у входа. Об этом периоде у нас есть базилика Репарата в Тингитануме (ныне Орлеансвиль) в Алжире и еще одна в Эль-Хайзе, в небольшом оазисе в Ливийской пустыне. В первом случае колонны, вероятно, были квадратными, и апсида снаружи не обозначена. Последний обставлен сводчатыми проходами, украшеннымипилястрами и нишами в романо-египетском стиле.

При Константине были построены христианские церкви больших размеров; мраморные украшения и обилие колонн были обычным явлением. По-прежнему преобладали пять нефов, афанасианам еще неудалось установить доктрину тринитарности. Собор Святого Петра в Риме (перестроен в 16 веке); Sta. Кроче в Иерусалиме и церковь Св. Петра в Риме. Марии в Вифлееме, построенные Еленой, женой Константина, были великолепными образцами чистого еистинно христианского стиля. Трансепт перед приподнятой апсидой был новшеством. Центральный проход (неф) приобретает самостоятельную высоту. Обошлись без галерей, поскольку размеры здания значительно увеличились. Свет проникает черезбольшие окна в высоком центральном проходе. Все линии направлены к алтарю и высокой трибуне. Неф отделен от трансепта высокой аркой, поддерживаемой колоннами. Трансепт снабжен широкими окнами, отбрасывающими

наибольшее количество света на алтарь, благодаря чему достигается возвышенный эффект. Собор Святого Петра в Риме и Sta. Марии в Вифлееме, снабжены поперечными балками, которые не сочетаются с надстройкой, которая слишком тяжелая. Перед этими церквями, во внутреннем дворике, стоял фонтан. Эти фонтаны были общими для всех индийских, египетских и еврейских храмов, потому что *святость воды* признавалась всеми религиозными сектами Юго-Востока. *Сан-Паоло фуори-ле-мура* принадлежал к этому классу церквей. Это было истолкованоФеодосием и Гонорием. Мощная апсида, около восьмидесяти футов в ширину, фактически увеличивается за счет высокого трансепта, который простирается перед ней через весь неф. В церкви пять нефов. Восемьдесят гранитных колонн, соединенныхкруглыми арками, возвышаются в четыре ряда, разделяя проходы и поддерживая верхнюю стену центрального прохода и каркас крыши. Главный проход переходит в трансепт широкой и величественной триумфальной аркой, которая опирается на две колоссальные колонны. Великолепный атриум, окруженный колоннадами, был пристроен к фасаду, завершая план этой базилики.' Высокие стены над центральным островом выполняли двойную задачу: они ярко выражали тенденцию расширения вверх и наполняли soul идеей бесконечности. Еще сильнее эта тенденция была выражена в церковной или готической архитектуре. Были расписаны сцены из жизни Христа и его учеников, и, в подражание римскому убранству, свободно использовались позолоченные панели и мраморные павианы. После четвертого века пять нефов были постепенно заброшены, и использовались только три, символизирующие Троицу. Мы имеем здесь своего рода индийский или, скорее, буддийский ренессанс.

Когда Равенна стала резиденцией византийских экзархов(вице-королей), влияние остготов, которое было заметно при Теодорихе, исчезло, и была введена более свободная организация священных сооружений путем добавления независимой колокольни, напоминающей нам буддийские башни или столпы, ирландские круглые башни, минареты магометан и обелиски египтян. Башня имела цилиндрическую форму, без сужения. Крыши церквей, как правило, были плоскими. Мощные стенные колонны, соединенные *круглыми* арками, обрамляли окна, которыеповторяли аркады внизу. Капители сохранили двойной ряд листьев аканта, но орнаменты стали более выразительными, приняв форму гроба или небольшого алтаря, украшенного крестами или монограммой Христа. Церкви Святого Витале и Святого АПоллинаре в классе являются образцами этого переходного стиля, который образовал связующее звено между романским и византийским. В них мы находим колонны из греческого мрамора, обильную мозаику на золотом фоне, панели и медальоны с историческими сценами или портретамиепископов, пророков, святых и мучеников; убранство тяжеловесно по очертаниям, формы и фигуры слишком натуралистичны; великолепный вкус без изысканности; а техническая обработка грубая и ущербная.

В то время как архитектурный и декоративный стили получали фиксированные формы в виде чистого романского стиля Запада — под влиянием германцев, которые стали мастерами Италии и работали с большей жесткостью, простотой и угловатостью, — византийская архитектура со времен Юстиниана приобрела особенно помпезный азиатский тип. Преобладал купол; план местности был составлен из квадратов и кругов. Церемонии и мистерии, заимствованные у египтян, персов и римлян, а также разделение жрецов на разные касты потребовали иногорасположения здания. Там было место для высшего и одно для низшего духовенства; еще одно для мирян; галереи, по старому еврейскому обычаю, были отведены женщинам; и, наконец, там было место для кающихся. Эти подразделения и подподразделениявнесли путаницу и разобщенность во весь план. Многие христианские здания, в свою очередь,

превратились в мусульманские мечети, точно так же, как римские базилики древности были превращены в христианские церкви.

Самой могущественной и гигантской из всех византийских церквей, несомненно, является церковь Святой Софии в Константинополе. Сначала здание было храмом, посвященным ‘Святой Мудрости’ в древнем или классическом значении этого слова. Здание было уничтожено пожароми восстановлено Юстинианом за пять лет (532-537 гг. н.э.). Двадцать лет спустя оно сильно пострадало от землетрясения. Поврежденный купол был демонтирован, поднят несколько выше на укрепленных корешках и закончен в 563 году н.э. Архитекторами были Антемис из ТрАллеса и Исидор из Милета. Планировка, орнаментация и конструкция в сочетании нацелены на один результат — неожиданность. Существует противоречие между длинами и кругами, разрушающее весь эффект простой перспективы. Различные купола, аркии полукупола, соединенные с большим техническим мастерством, не имеют органически единой жизни. Допотопный мир открывает перед нами свои врата. Повсюду есть что-то поразительное и великолепное, но мы неспособны распознать необходимость существования частей, чтобы сформировать целостное целое. Галереи с их колоннадами озадачивают нас. Внешняя квадратная форма, увенчанная мощным куполом и полукуполками, так же неуместна, как и внутреннее убранство. Стержни колонн являются одними излучших образцов римской архитектуры. Стены и колонны украшены разноцветными мраморными панелями с мозаичным рисунком. Крыши купола и полукупола покрыты золотой мозаикой, вставленной в цветные орнаментированные рамы, перемежающиеся фигуративными изображениями, похожими на тризницу. Христос, святые и пророки парят в золотых облаках. Воздействие на неискушенный ум совершенно опьяняющее. Хотя мы не преуменьшаем полностью развитую систему строительства каменных крыш, мы должны обратить вниманиенаших читателей на тяжелые и бесформенные капители с едва узнаваемыми ионическими волютами в сочетании с коринфскими листьями; все очертания заглушены чрезмерным орнаментом, разрушающим прекрасный эффект античности неуклюжим обманом. Византийская архитектура оставалась неизменной на протяжении сотен лет. Религиозный дух шел рука об руку с их жестким, безжизненным искусством. Невежество и легковерие породили на Востоке безграничную нетерпимость ко всякому расхождению во мнениях, к которым добавилась столь же безграничная терпимость ко лжи и мошенничеству, коль скоро эти средства служили для поддержки общепринятых мнений. Интеллектуальный тупик был результат этих принципов и действовали на искусство, что делает его в целом, а также на unwielды смесь египетских, ассирийских, греческих, и римских форм, перегруженные с азиатской филигрань состоит из линий, нарисованных с христианской символикой. Византийский стиль орнаментации всегда будет для нас, как и китайский, странным элементом. Как бы ни была нас интереснаизобретательность извилистых, извивающихся и отскакивающих линий, перемежающихся мелкими и крупными драгоценными камнями, хотя мы можем смотреть на изобилие золота, смешанного с яркими красками, со смутным недоумением, византийское искусство никогда не сможет удовлетворить нашечувство прекрасного.

Важнейшей отраслью византийского орнаментального искусства была обработка металлов. Для плоского украшения в стиле вышивки ничто не может сравниться с использованием металла, будь то золото, серебро, бронза, сталь или их сочетание. В этих произведенияхбыла фантастическая оригинальность, которая в сочетании с кропотливым изучением антиквариата может помочь нам во многих случаях создавать превосходные образцы книжных обложек, узоров для орнаментированных подносов, шкатулок, кубков, подсвечников, крестовses и т. Д.

Однако византийское искусство является полной противоположностью классическому искусству. Покой, как следствие живейшей вибрации форм, и единообразие благодаря богатому разнообразию узоров, являются настоящими элементами византийского и восточного искусства; в отличиеот классического искусства, которое основано на авторитете цели и правильном подчинении деталей. Это является причиной того, что бесплатным, но хорошо систематизированы украшения классической Греции были возрождены в период с ассирийского, Вавилонского и Персидского покЛе узоры в металл, камень или цветы. Ничто не может быть более подходящим для этого способа орнаментации, чем орнамент из листьев, цветов, лиан и т. Д., В расположении которых должен соблюдаться строгий закон хорошо отрегулированного распределения повторяющихся форм, чтобы обеспечить тщательный баланс между покоем и вибрацией, разнообразием и единообразием.

В то время как Византия истощала все свои силы и в социальном и художественном плане готовилась стать жертвой иконоборцев и магометан, движение, следующее по важностипосле утверждения христианства, а именно. произошла миграция северных тевтонов.

Мы намереваемся объединить кельтов, норманнов, франков, остготов и вестроготов или вестготов, алеманнов, бургундов, винилийцев, ингаворийцев, иставорийцев, вандалов, саксов, англосаксов, маркоманнов, ругов, уби, гурджерни, герулов, боджоарцев, гепидов, квади, марсингов, склавонов и т.д., всех под одним названием североевропейских айранов. Непреложный долг историка искусства - сгруппировать эти разрозненные элементы вместе, в соответствии с некоторыми видимыми признаками, которые служат доказательством того, что везде, где мы находим средний угол наклона лица в 90 ° и объем мозга в среднем в 92 кубических дюйма, мы имеем дело с арийской группой человечества. Таким образом, мы избегаем разделений инадстроек *до бесконечности*, а также опасности затеряться в лабиринте мелкой национальной вражды и зависти. Искусство, основанное на этнологии и изучении климатологических влияний, обладает огромной христианизирующей силой. Мы видим в общем языке forms общую связь между теми, кто объединился в небольшие политические сообщества, каждое из которых, в свою очередь, присваивает себе своего рода превосходство *"избранного народа"*и обращает свои силы против той самой материнской породы, от которой они получили жизнь, vigour, общего языка и общего способа мышления о сверхъестественных материях и явлениях природы. Кельты, норманны, саксы, датчане, шведы, германцы, немцы (гарманы, ворманы или верманы, брахманы) - все они одного происхождения. Отделенные в разныепериоды от своих транс- и цис-гималайских предков, они в большей или меньшей степени утратили свои старые религиозные представления, обычаи и манеры, в зависимости от их меньшего или большего смешения с туранским субстратом аборигенов, населявших страны, в которых они поселились. Помимо особенностей страны, в которой они обосновались, необходимо принимать во внимание ее климат. Ариец, заснеженный на шесть месяцев в Скандинавии или живущий на побережье Балтийского моря, вынужденный бороться за каждый фут плодородной земли с неистовым и упрямым характером, должен был развиваться иначе, чем тот же самый ариец, который, будучи Кельтом, поселился на острове, вечно зеленом от освежающей зелени, и был изолирован от внешних воздействий на долгиепериоды, будучи таким образом принужден смотреть на это обособленное место как на самый центр вселенной, вокруг которого расположены пять частей нашего земного шара, мириады солнц. Вращались звезды, планеты и кометы. Между арийско-кельтами и арийско-франками или норманнами будетразница, вызванная ходом времени и более свободным смешением с другими ветвями материнского рода, достигшими более высокого уровня

цивилизации. Арийцы в Индии погрузились в метафизические абстракции и создали из огня, воды, и воздуха теогонию, в которой антропоморфный элемент был полностью стерт. Арийцы на севере Европы в своей космогонии придерживались первоначальных концепций. Им приходилось сражаться с огнем, водой и воздухом в форме вулканов, морей, дождя, течения, града и бурь; и обнаружив, что с помощью своей интеллектуальной силы они могут управлять этими стихиями, вскоре они лишили их индивидуального божества, и на всю землю, с ее любовью и страстями, добротой и разрушительными наклонностями, стали смотреть как на живое существо. Они также знали о двух регионах на земле — не о духовно созданных рае и аде, а о *Муспель-хейме* на юге и *Нифель-хейме* на севере: один дает тепло, жар, жизнь; другой холод и смерть; один свет, другая ночь; один лето, а другой зима. Согласно арийцам севера Европы, первое космическое тепло породило великана *Имира*, или *Ангелмира*, которого вскормила священная корова *Аудумбла*, из которой текли четыре потока молока, четыре времени года. Как и у Брахмы, у Имира были сын и дочь; дочь выросла из его руки, а сын - из его ноги. Брахман вырос изо рта Брахмы: кшатрий вырос из его рук, вайшья вырос из его бедер, а шудра - из его ступней. Сын Имира стал отцом хирмтурсенов (великанов). Облизывая огромные камни из песчаника, корова стала матерью Бури. Таким образом, мы переходим от пасторального состояния к сельскохозяйственному, и перед нами легенда о Юпитере и Ио. У Бури былсын Бор, у которого было трое сыновей. *Один*, Годан, Вуодан, Водан, Вездесущий - "Всеведущий" (отец всего), *Вилли* и *Мы* - воздух, огонь и вода. Водан также был Ваалом, или богом солнца, в качестве которого у него был только *один глаз* (солнце); он также был Аполлоном, богом поэзии и всего, что любит свет и добро. Он также был богом войны, который вел людей на битву и защищал доблестных. Ему пришлось сражаться против великана Имира со своими братьями. Воспоминание о войнах греческих богов с Титанами и т. Д.; индийской Вритагны или персидской Веретагны со злыми духами тьмы или египетского Гора с Тифоном. Из мертвого тела Имира сыны Бора сотворили все сущее. Они образовали землю из его плоти,камни из его костей, череп стал небом, а из его крови образовались моря, реки и ручьи. Затем они взяли четырех гномов и поместили Аустри (на Востоке), Вестри (на Западе), Судри (на Юге) и Нордри (на Севере), чтобы охранять четыре угланебес. Затем Уодан обнял землю и создал своего могущественного сына *Тора*, Донара, Грома, защитника своей матери-земли и врага нечестивых. Он посылал свои молнии против великанов, очищал воздух, рассеивал иней и стужу, уничтожал демоныжары, заглушал разрушительные штормы, строил мосты, прокладывал большие дороги, способствовал общению человека с человеком и продвигал цивилизацию. Вторым сыном Вуодана был *Зио* (Зиу, Зевс, Йовис, Сива, также Тир-Тиу или Таско), бог битв, разрушитель. Третьим сыном был *Фро* (Froho, Фрейр, свободный), счастливый бог, бог любви и брака. Кто не узнает в Торе, Фро и Зиу—Брахму, Вишну и Шиву—Юпитера, Аполлона и Марса? Как у ариев на Ганге, так и у жителей Рейна, Эльбы или Везера, а также в Скандинавии пассивный элемент природы воплощался в женских божествах. *Герта*, Нертус (земля), соответствует рис, Гере, Церере, Исиде; *Хольда* тесно связана с Хильдой, Хелой, Адом (скрытым), богиней смерти Дургой; а *Фрейя* представляет Венеру, богиню любви. Эти арийцы северной Европы были известны древним как гиперборейцы. Они были высокими, голубоглазыми, светловолосыми, любили сражаться и спорт. Некоторые из них воздвигли, по аналогии с буддистами и египтянами, длинные тонкие башни, уходящие высоко в воздух и мистически устремленные ввысь. ‘Crux Ansata’ воспроизведен на ирландских крестах, и способ их орнаментации, с его витыми, похожими на веревки, обмотками и змееподобными переплетениями, указывает на индийские узоры очень древнего типа. Когда эти арийцы с севера Европы впервые вторглись на юг и разрушили римского колосса, они приняли

христианство со всем пылом своих непредвзятых сердец. Полностью отданные культуре диких сил природы, свободные от всех метафизических тонкостей — настоящие жители диких дубовых, сосновых и буковых лесов, — они не знали ни Вед, ни Гомера, ни Зороастра, ни Гермеса, ни Моисея, которых можно было бы забыть; фактически, они знали только о Всеводе, потому что нет двух германских племен, придерживающихся одинаковых взглядов на метафизику. У них было только одно общее — честный труд - *промышленность* (в те времена они были сосредоточены на войне); и поэтому они приняли христианство с величайшим рвением и стали единственными сторонниками, толкователями и пропагандистами религии, для которой были созданы их сердца. Они поняли из слов Христа, из того, что они слышали шепотом в своих легендах и из опыта своей дикой жизни, что мы должны любить других, как самих себя. Они добавилинекоторые из своих старых суеверий к чистой вере, которая, как они обнаружили, уже во многом пропитана египетскими, римскими и индийскими знаками и символикой. Вначале, пока христианство распространялось по всей Европе, они культивировали смесь североевропейскихевропейских и римских форм как в архитектуре, так и в орнаменте. Они строили свои церкви по планам, заимствованным из древних времен, и свободно использовали геометрические символы — ибо знак индийского тримурти, знак щитов Давида или Соломона ишляпа Троицы не отличались друг от друга. Пентаграмма до сих пор изображена на каждой буханке, которую пекут немцы; это был мистический знак друидов, и теперь он служит добрым христианам для защиты их хлеба от поедания злыми духами. Если мы посмотрим на наши розы эпохи Тюдоров или колеса Святой КаТерины, мы можем ясно проследить их происхождение от египетских Зодиаков, использовавшихся как знаки *Макрокосма*. Умы тевтонов внезапно оказались ослеплены христианской теологией. Греческая, Александрийская, несториан, Ариан Афанасия Великого, христианских и иудейских мойstics и казуисты, уже изобиловали в солнечном Muspel-Хайм, в котором германцы поселились, и они должны были обменяться мрачный, туманный и бурный Нифель-Хайм реальности, к духовным Нифель-Хайм из доктринальных споров. Они превратили своих эльфов и прайтов, своих кобольдов и гномов, своих духов воздуха, воды и огня во множество злых духов. Они смотрели на литературу греков и римлян, о которой ничего не знали, как на творение Вельзевула. Искусство было чародейкой чувств, иуловкой, изобретенной отцом всякой ‘лжи’, чтобы обмануть нас с помощью мнимых созданий, соблазнить людей и лишить их доли в вечном спасении. В этом мрачном духе новообращенные христиане-тевтоны строили церкви и, погрязшие в самыхжестоких суевериях, занимались изгнанием бесов. Природа была, по сути, одним великим обиталищем демонов. Чума, бедность и болезни приписывались действию врага человечества. Эпилептические припадки и безумие были признаком того, что демон овладел несчастными, которые были либо замучены, либо преданы смерти. Сатана со своими легионами дьяволов постоянно преследовал человечество. Умерщвление плоти посредством поста, песнопений, бичевания, молитв и самобичеваниясчиталось единственным достойным и радостным занятием человечества. В дополнение к этим религиозным тенденциям с беспощадной жестокостью велись войны либо в пользу нового христианского суеверия, либо против него. Несколько так называемых *ученых* богословов изучали еврейскую каббалу, египетские мистерии, Зороастрийские магические вычисления, греческие софизмы и александрийский неоплатонизм. Как могло процветать искусство при таких обстоятельствах? Заклинания, астрологические расчеты, алхимические экспериментыбыли в порядке вещей. Говорили, что немногие ученые люди, будь то архитекторы или другие, как только они создавали что-либо поразительное, получали свои идеи, планы или свою силу от дьявола. Кто должен был

создавать какие-либо произведения искусства прекрасной формы,окруженный такими опасениями?

Эта борьба длилась несколько столетий; пока, подстрекаемый движениями на Дальнем Востоке, христианский мир не покинул свои уединенные убежища в монастырях, церквях и замках и снова не смешался с внешним миром, и вся мрачная мешанина христианизированной северной мифологии не уступила место новым формам в искусстве.

Этого периода у нас есть множество резных изделий из дерева и слоновой кости, мечей в форме посохов и перекладин в форме мечей, кубков и подсвечников, кадильниц и пастырских посохов, диптихов и триптихов, изображающих сцены из жизни Христа или какого-либо святого. С третьего по двенадцатый век, год от года, художественные орнаменты становились все хуже и хуже. В третьем веке в драпировке была некоторая естественность, складки были хорошо выполнены; но в пятом веке обращение с человеческой фигурой ухудшилось; складки стали более похожими на веревки; Христос изображался очень молодым, с бородой или без нее, часто сохраняя облик Аполлона или Гермеса, несущего ягненка (доброго пастыря). Тела святых становились все более и более истощенными; анатомия была полностью забыта. После крестовых походов в двенадцатом веке произошло заметное улучшение, но тогда всебыло пропитано магометанскими формами. Мы должны смотреть с глубоким интересом и чувством сыновней почтительности на эти примитивные образцы христианского искусства; исполнение плохое, но чувства, передаваемые их резьбой, небезупречным дизайном и плохимвоспитанием, всегда превосходны. Художники обращаются к нам в грубой и неумелой манере, но какая-то духовная истина пробуждает нашу лучшую натуру к возвышенным чувствам любви. Это, однако, учит нас, что добрых чувств, благочестивого духа или религиозной сентиментальности,присущих художникам, недостаточно для создания произведений искусства.

В то время как Европа тратила свои силы на перестройку нарушенных социальных и религиозных отношений человечества, возникло новое движение, которое угрожало захлестнуть весь мир.

Этоновое движение породило новые формы искусства, которые, в свою очередь, служат доказательством того, что искусство является важнейшим фактором цивилизации. До недавнего времени у нас, по-видимому, преобладало ошибочное представление о том, что искусство - это всего лишь излишняя роскошь.Экологи противопоставляли искусство морали, а ученые либо вообще игнорировали его, либо считали диаметрально противоположным науке — красивой, но бесполезной игрушкой. Искусство так же необходимо человеку, как этика или наука. Ибо человек наделен эмоциональным элементом, который необходимо удовлетворять и культивировать, чтобы возвысить его до достоинства человеческого существа, используя его эстетические и интеллектуальные способности. Тщетно пытаться провести демаркационные линии между нашими составляющими материальными и духовными элементами. Мыпознаем, или становимся сознательными, с помощью наших *органов чувств*; мы просеиваем впечатления, производимые на наши органы чувств силой нашего *интеллекта*: и мы регулируем и упорядочиваем эти впечатления с помощью нашего *разума*. Следовательно, мы можем относиться к искусству строго с научной точки зрения, а также сточки зрения истории. Поскольку произведения искусства могут рассматриваться в следующих категориях:—

(*а.*) Как конкретные воплощения человеческих мыслей; на важности исторического изучения которых нельзя слишком настаивать, поскольку благодаря им мы можем наилучшим образом познакомиться с прошлым с социальной и религиозной точек зрения.

(*б.*) Как продукты, которые воздействуют на наши эмоциональные, интеллектуальные и рассуждающие способности. Наш долг попытаться установить, какие формы в разное время и под разными впечатлениями действовали на нас наиболее благоприятно. Мы должны научиться понимать причины, породившие определенные формы искусства в определенные периоды, среди определенных людей, при определенных интеллектуальных, социальных и религиозных условиях. Мы должны выяснить, почему такие формы процветали, приходили в упадок или вновьвозрождались в разное время.

(*с.*) Мы можем исследовать отношения, в которых находятся наши субъективные впечатления к произведениям искусства, и узнать, как далеко развились такие ощущения во времени и пространстве, чтобы привести нас к осознанию красоты.

С доисторических временедо пришествия Христа человечество всегда было занято как занятый художник. Изучая историю человека, мы обнаруживаем, что искусство вводит нас в жизнь, радует ребенка, вдохновляет молодежь и интересует мужчину. Все наши публичные действия, все наши религиозные церемонии, наши придворные зрелища, наши битвы и похороны, все наше полезное или бесполезное окружение проходят в большей или меньшей степени через художественный процесс. Анализируя историческое развитие человечества в целом, или нации, или даже отдельных индивидуумов, мыобнаруживаем, что наши ощущения, интеллект и рассудок всегда были задействованы для создания чего-либо в соответствующих сферах. Со времен Платона и до наших дней все великие мыслители в большей или меньшей степени занимались попытками установитьпринципы красоты; точно так же, как от Фалеса Милетского и Демокрита до Бэкона, Канта, Дарвина и Геккеля они стремились открыть принцип истины; или от Ману, Конфуция, Моисея, апостолов и Магомета до наших собственных теологов они стремилисьрешить, что правильно, а что нет. Искусство работало синхронно с этими начинаниями, и его продукты столь же многочисленны и разнообразны, как наши философские системы, или наши вероучения и секты. Более того, произведения искусства во многих случаях гораздо менее скоропортящиеся, чем произведения простого умозрения. Следовательно, становится настоятельной обязанностью изучать исторически одну из важнейших отраслей человеческой деятельности и изобретательности, которая в самих своих продуктах оставляет о себе неизгладимый след, по крайней мере, с таким жервением, серьезностью и почитанием, с каким мы относимся к более разнообразным, изменяющимся и скоропортящимся продуктам. Каждому читателю этих страниц должен быть очевиден один факт — настоящее искусство настолько возвысило сферу, что оно может достичь совершенства только там, гдевысоко развиты науки и мораль.

Бегло резюмируя эти страницы, мы обнаруживаем, что где бы и когда бы ни культивировались односторонне красота как *идеал*, истина как *реальность* или доброта как *этический* элемент человечества, произведения искусства не имели успеха, ибо гармония и единение этих трех может быть единственной целью человечества. Этого гармоничного союза трудно достичь, но мы должны стремиться исторически осознать постоянное стремление человечества к его осуществлению. Мы обнаруживаем, что в человечестве постоянно действуют две силы — одна

статичная (мораль), другая динамичная (интеллект), — стремящиеся привести нас к культуре, прогрессу, истине, добру и красоте. В пятом и в начале четвертого века до нашей эры, впервые в нашем развитии, да и то лишь на короткий период, человечеству, несомненно, удалось достичь совершенного баланса своих моральных, интеллектуальных и эстетических способностей. Мы вполне можем назвать этот период золотым веком человечества в искусстве. Мы все еще живем на мепроценты с того огромного капитала, который был оставлен греками в качестве нетленного наследия человечеству. К чему бы греки ни прикасались в тот период, они превращали все в жемчужины красоты, золото истины и драгоценности добра. Они садились на крылатого коня воображения и возносились к светлым небесам чистой идеализации, где видели безграничную красоту форм и обретали бессмертное стремление к истине и вечным законам добра, основанным на самой организации нашей сложной двойной природы. Этот сон о реальности был коротким, но ярким. Человечество до сих пор живет в невыразимой тоске и жгучем желании вернуть тот период. Подобно алмазам, упавшим в неизвестные эпохи в виде мелких кристаллов в речной песок, произведения Греции появляютсяв потоке времени, служа фундаментальной основой красоты, истины и добра.

К сожалению, хорошо сбалансированная гармония вскоре была нарушена.

Опьяненные победой и радостью, греки отказались от этики; истина стала служанкой софистики, суеверийи скептицизма; а красота, утратив свое идеальное великолепие, погрузилась в глубины сенсуализма и реализма. Гармония триады, которую удалось установить художникам, философам и учителям морали, была разрушена, и нестройный напев меланхолической скорби разнесся по истории, эхом отдаваясь то тут, то там остаткам старых и чарующих мелодий. Завоевания Филиппа Македонского и Александра Македонского привели Восток в соприкосновение с греческим духом. Восток породил мистическую непониманиеи эгоистическую ненависть ко всему искусству, которое нельзя было обратить в деньги или использовать для служения какому-нибудь божеству, чтобы купить его благосклонность. Буддийские догматы соединились с брахманическими представлениями; египетские символы смешались с еврейскими практическимиустановлениями без каких-либо идеальных устремлений. Греческие философские обличительные речи использовались для того, чтобы доказать невозможное возможным, а ‘сверхъестественное’ - наиболее естественным. Некоторые греки пытались возродить античный образ мышления, но неофитызаставили их замолчать, и таким образом сами греки стали наиболее успешными проповедниками неестественных суеверий, заглушавших животворящий дух учения Христа.

У римлян в истории была только одна цель — регулировать свои завоевания. Государство было для них всем; они научили нас, как систематизировать поступки людей, сделать их полезными гражданами в этом мире, и, когда они оставили Римской церкви свое наследие непогрешимого авторитета, как подготовить достойных обитателей для другого мира. Внешняя реалистичная форма, провозглашающая некую внутреннюю мистическую грацию или смысл, стала всем. Низменная пустота в искусстве и морали, банальное словоблудие в философии, неестественная распущенность, подлая алчность и бессердечный эгоизм поставили человечество интеллектуально, морально и духовно на грань гибели. Все жаждали перемен — реальность была невыносима.

Люди стремились, умерщвляя свои тела, искать спасения своих душ. Реалистическая тенденция выродившейся древности уступила место слепой вере, которая постепенно получила

исключительную власть над идеалом в человеке, игнорируя его рефлексивную и рассуждающую природу, работая только над эмоциями и погребая античность под мрачными руинами Средневековья. Более 1000 лет прекрасномуприходилось уступать мистическому символизму, истине - суеверным предрассудкам, а этике - болезненной сентиментальности и жестокому иерархическому деспотизму. Догматическая схоластика стремилась развить элегантность форм, вызвать художественный энтузиазм, но эта попытка была тщетной. Когда, однако, догматический лед начал таять под жгучими лучами восходящего солнца более свободного исследования; когда Римская церковь, стремясь к какому-нибудь могущественному помощнику, способному сдержать лучи этого солнца и воздействовать на мрачные, отупевшие эмоции масс,призвала на помощь дух греков в искусстве, она подготовила человечеству светлое и счастливое будущее. За реформацией в искусстве и возрождением античного духа в поэзии вскоре последовало возрождение в науке и этике. Философия стремитсяк разгадке тайн природы и подчинению природных сил желаниям и счастью человека. Этика, основанная на свободе мысли, становилась день ото дня все более могущественной, и греческие формы использовались в очищенном духе Христа, лишенном странных и непонятных догм.

Получив право свободно хранить результаты наших интеллектуальных исследований, мы должны посвятить нашу художественную энергию посредством усердного изучения исторического развития искусства соответствующей культуре нашего чувства прекрасного. Это важно, если мы надеемся достичь таких же высот в художественном плане, как и в техническом и механическом. Без культуры мы не можем надеяться соперничать с другими нациями в высоком искусстве, в исторических картинах, фресках, скульптуре и архитектуре. Хотяприблизительное знание истории искусств разрушит безвкусные предрассудки и позволит нам постепенно развивать прошлое, не впадая в анахронизм. Вдохновленный твердое убеждение, что культура вкуса приводит к очень высоким уровнем развития Этстранами с Вуд, и что искусство может процветать только в строгой гармонии с истиной и добром, мы сможем достичь прогресса, а не иначе.

В этом томе мы познакомили читателя с искусством мусульман и надеемся, что в будущей работе мы проследим историческое развитие искусства до наших дней. То, что мы сказали в похвалу греческому искусству, не должно быть неправильно истолковано как подразумевающее, что с тех пор, как оно расцвело, мы не добились гигантских прогрессивных успехов в скульптуре, архитектуре и живописи; но мы сделали это только тогда, когда мы работали в греческом духе, то есть на принципах, которые придали совершенство их произведениям искусства.

БИБЛИОГРАФИЯ ДЛЯ ИЗУЧЕНИЯ ИСТОРИЧЕСКОГО РАЗВИТИЯ ИСКУССТВА.

Agincourt, ‘Histoire de l’Art par les Monuments’. 6 томов. Последующие. Париж, 1823.

Азиатские исследования.

Береза, "Древняя керамика".

Blanc (Charles), ‘Grammaire des Arts du Dessin.’ Париж, 1870 год.

Bohlen (von), ‘Das alte Indian.’ Königsberg, 1830. 2 vols.

Бех, Сочинения, 1811. Leipzig.

Ботта и Фланден, ‘Памятники Ниневии’, 1849. Париж.

Бутель, "Оружие и доспехи".

Brugsch, ‘Histoire d’Egypte,’ 1875. Leipzig.

Бунзен, "Место Египта в мировой истории", том 5.

Burnouf, ‘Introduction à l’Histoire du Buddhisme Indien.’ Париж, 1844 год.

Carrière (Moriz), ‘Die Kunst im Zusammenhange der Kulturentwickelung.’ 5 vols. Leipzig; Brockhaus, 1871.

Champollion, ‘Lettres écrites de l’Egypte.’

‘Кристи, каталог музея", Виктория-стрит, 103. Автор: А. В. Фрэнкс, магистр искусств, куратор. Фотографии того же.

Кокс, "История мифологии арийских народов".

Кокс, "Руководство по древней мифологии".

Кокс, ‘Мифология арийских народов’. Лонгманс, 1870. 2 тома.

Creuzer (Dr. Friedrich), ‘Symbolik und Mythologie.’ Лейпциг и Дармштадт, 1836. 4 тома.

Курций, "История Греции".

Дарвин, ‘Выражение эмоций’. Лондон, 1872 г..

Дэвис (сэр Дж. Ф.), ‘Китай’. Джон Мюррей, 1857.

Денон, "Египет".

D’Hancarville, ‘Recherches sur l’origine, l’esprit et le progrès des Arts de la Grèce.’ Лондон, 1785 год.

Дайер, "История города Рима".

Дайер, "История Рима", 1864.

Дайер, "Помпеи".

Eber (Dr.), ‘Ægypten und die Bücher Moses.’ Leipzig, 1868.

Путеводитель по Египту. Автор Уилкинсон. Джон Мюррей.

Энгельгардт, "Дания в древнем железном веке". Лондон, 1866.

"Труды этнологического общества", 1869. *Остров Пасхи*.

Феллоуз, "Малая Азия и Ликия".’

Фергюссон (Дж.), "Индийская архитектура".

Фергюссон (J.), "Восстановленные дворцы Ниневии и Персеполя". Лондон, 1851.

Фигье, "Земля и море". 1870.

Флэксман, "Лекции".

"Двухнедельное обозрение" — статьи Спенсера о *поклонении природе*. Чэпмен и Холл.

Gailhabaud, ‘Monuments de l’Architecture.’

Gau (F. C.), ‘Antiquités de la Nubie.’ Paris, 1821–27.

Гиббон, "История упадка Римской империи".

Гладстон (достопочтенный У. Э.), "Гомеровский синхронизм". Лондон, 1876.

Гулд (Баринг), "Происхождение и развитие религиозных верований’. Ривингтон, 1869 год.

Гроте, "История Греции".

Гиллеман, "Небеса".

Харрисон (Чарльз), "Каталог серии фотографий из коллекции Британского музея". W. A. Mansell & Co.

Гегель, "Эстетика". Берлин, 1842. 3 тома.

Гегель, "Философия истории".

Herder, ‘Ideen zur Geschichte der Menschheit.’ Stuttgart, 1827. 4 vols.

Хирт, "Монография о храме Соломона".

Хатчесон, ‘Исследование происхождения наших представлений о красоте и добродетели’. Лондон, 1729.

Hyde, ‘Historiæ Religionis veterum Persarum.’ Oxonii, 1700.

"Международный конгресс доисторической археологии". 1868.

Дженнингс (Харгрейв), "Розенкрейцеры". Лондон, 1870.

Джонс (Оуэн), "Извинение за окраску греческого двора "Кристал Пэлас"".

Джонс (сэр У. М.), сочинения. Лондон, 1799. 6 томов. 4то.

Kant, ‘Æsthetik.’ Leipzig, 1838.

Король, "Старинные драгоценности".

Кингсборо (лорд), "Древности Мексики". Лондон, 1831-48. 9 томов. Имп. Фолиант.

Клапрот, Новенький. Jour. Азия. том 5.

Лейярд, "Ниневия".

Ленорман, "Руководство поистории Востока", 2 тома. Ашер и Компания, 1875.

Lepsius, ‘Denkmäler.’ Berlin.

Льюис, "Биографическая история философии".

Лаббок, "Происхождение цивилизации и первобытное состояние человека". Особенно главы о религии и страница 119. 1870.

Лаббок, "Доисторические времена".

Любке (доктор), "История искусств". Смит, Элдер и Компания, 1868.

Madsen, ‘Afbildinger af Danske Oldsager og Mindesmar.’ Ker. Kjöbenhavn, 1872.

"Руководство по этнологии". Джон Мюррей.

Mommsen, ‘Römische Geschichte.’ Berlin, 1868.

Мюллер (к.о.), ‘Древнее искусство и его остатки’. Лондон: Б. Куорич, 1852.

Мюллер (Макс), "Чипсы из немецкой мастерской". Лонгманс, 1868.

Ньютон, "Второй каталог вазовых залов Британского музея".

Нотт и Г. Р. Глиддон, "Типы человечества". Доктор Мортон.

Опперт (доктор Дж.), ‘Expéd. scientist. en Mésop.’

Parthey (Dr.), ‘De Philis insula ejusque monumentis commentatis.’ Беролини, 1830 год.

Философия. Смотрите "Библейский словарь" Смита.

Пайпер (проф. Ferdinand), ‘Mythologie der Christlichen Kunst.’ Weimar, 1847.

Поттер, "ДревностиГреции". Эдинбург, 1818.

"Строители пирамид на Миссисипи".

Роулинсон, "Геродот".

Роулинсон, "Руководство по древней истории".

Rémusat (Abel), ‘Mélanges Asiatiques.’ vol. 1.

Sandreczki (C.), ‘Reise nach Mosul und durch Kurdistan.’ Штутгарт, 1857. 4 тома.

Шлиман (доктор философии), "Открытия в Хассарлике".

Schnaase (Dr. E.), ‘Geschichte der Bildenden Künste.’ Düsseldorf, 1866.

Швеглер, "История философии".

Sef (Abd Alla), ‘Relation de l’Egypte traduite par Silvestre de Sacy.’ Париж, 1810 год.

Semper (Dr.), ‘Die Textile Kunst.’ Франкфурт-на-Майне, 1860.

Шефтсбери (граф), "Характеристики". 1743. 3 тома.

Смит, "Древняя история".

Смит, "Словарь греческих и римских древностей".

Шпранер, "Исторический атлас".

Сквайр и Дэвис, "Древний памятникв долине Миссисипи".

Стивенс, ‘Рунические памятники’. 2 тома. Лондон, 1866.

Стивенс, ‘Осколки кремня’. Белл и Долди, 1870.

Стюарт и Реветт, "Афинские древности". Лондон, 1827.

Тэн, "Лекции об искусстве".

"Художественный спутник путешественника". *Главные скульпторы.* См. страницы 414 *и далее*.

"Спутник путешественника". Белл и Долди, 1868.

Тайлор, ‘Первобытная культура’. Лондон, 1871.

Uhlemann (Dr. Max), ‘Thoth oder die Wissenschaft der alten Aegypter.’ Göttingen, 1855.

Валериани (проф. Domenico), ‘Etrusco Museo Chiusino.’ Графика Фьезолана, 1839.

Во, "Британский музей".

Vogüé (Le Comte de), ‘Le Temple de Jérusalem.’ Париж, 1864 год.

Уилкинсон, "Манеры и обычаи египтян". Мюррей, 1855. Небольшое издание.

Winkelmann, Werke. в 2 т.

Ворсае, "Древнескандинавские муравьиныепричуды". Копенгаген, 1859.

Зерффи (доктор), *Исторические искусствоведческие исследования*, с 1030 иллюстрациями. "Строительные новости", 1872-6.

ЛОНДОН: НАПЕЧАТАНО ИЗДАТЕЛЬСТВОМ "СПОТТИСВУД И КО", НЬЮ-СТРИТ-СКВЕР
И ПАРЛАМЕНТ-СТРИТ

Примечание переписчика

Пунктуация и орфография были приведены в соответствие, когда в этой книге было обнаружено преобладающее предпочтение; в остальном они не изменялись.

Были исправлены простые опечаткid.

Двусмысленные дефисы в концах строк были сохранены.

Некоторые слова были напечатаны как с ударением, так и без него. Те, которые явно должны были быть одинаковыми (например, индексные ссылки на другую форму), были изменены; остальные отображаются в обоих направлениях.

Устройства, не способные отображать греческие и некоторые другие символы, могут заменять их вопросительными знаками или другими заполнителями.